CUPRINS

STUDII

DAN DEDIU
MODERNITATE ȘI ACCESIBILITATE
O PARADIGMĂ POSIBILĂ PENTRU COMPOZIȚIA MUZICALĂ (II).....3
NICOLAE BRÂNDUȘ
LOGICA LUMILOR POSIBILE (XIV).....12
IRINA NIȚU
CITATUL ÎN CREAŢIA PENTRU SAXOFON A LUI ŞTEFAN NICULESCU (I).....27
ALICE TACU
GEORGE DRAGA ŞI ETEROFONIA ÎN ANII '70.....41

ESEURI

TEODOR ȚUȚUIANU
ASPECTE ALE SPECTROMORFIEI MUZICALE (II) 59

ANIVERSĂRI

RUXANDRA ARZOIU
VIOREL COSMA - 90.....67

ISTORIOGRAFIE

SANDA HÎRLAV MAISTOROVICI
OPERA COMPONISTICĂ A LUI PAUL CONSTANTINESCU
CATALOG CRONOLOGIC (I) 73
VIOREL COSMA
MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ŞI DOCUMENTE (XXII). FONDUL AURELIA CIONCA 109

IN MEMORIAM

ALEX VASILIU
CREAŢIE ŞI DESTIN - IANCY KŐRŐSSY (I).....127

FESTIVALURI

DESPINA PETECEL THEODORU
FESTIVALUL INTERNAŢIONAL „MERIDIAN, ZILELE SNR-SIMC". EDIȚIA A 8-A 142

RECENZII

CONSTANTIN SECARĂ
NICOLAE BUCUR ŞI CONSTANTIN CATRINA
TEZAUR DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR ÎN JUDEŢELE COVASNA ŞI HARGHITA.....158

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Modernitate și accesibilitate
O paradigmă posibilă
pentru compoziția muzicală

(II)

Dan Dediu

4. Modernitate, accesibilitate și constrângeri cognitive (Fred Lerdahl)

Cercetarea fenomenului accesibilității ne-a condus pe cărări alternative, în care două puncte de vedere s-au completat și au clarificat anumite zone ale domeniului. Pe de o parte privirea asupra subiectului ne-a condus în meandrele percepției și a mecanismelor înțelegerii, pe de alta privirea asupra obiectului, a operei de artă în speță, a evidențiat necesitatea unei atitudini comunicaționale care asigură un limbaj artistic comun între emițător și receptor.

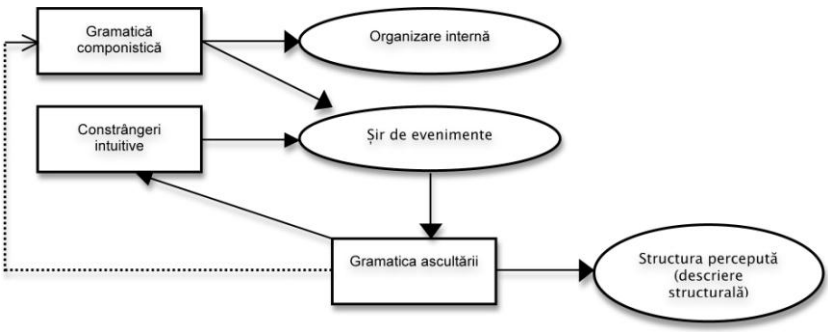
O înțelegere aprofundată a celor două sisteme și a relațiilor dintre ele poate fi realizată luând ca referință cadrul conceptual pus la dispoziție de compozitorul și cercetătorul american Fred Lerdahl. În articolul seminal intitulat *Cognitive constraints on compositional systems*[1] *(Constrângeri cognitive asupra sistemelor de compoziție)*, Lerdahl pune în discuție inteligibilitatea sistemului serial de compoziție muzicală. Pentru a-și argumenta poziția, el pornește de la două supoziții generale, ce – ambele – presupun existența unei gramatici

[1] În *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, edited by John A. Sloboda, Clarendon Press Oxford, New York, 1988, reprinted 2005

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale. Pe baza acestei noțiuni preexistente cercetătorul american introduce mai întâi distincția dintre *gramatica compoziției* și *gramatica ascultării* (a percepției). Cea dintâi generează deopotrivă organizarea înălțimilor și structura formală a piesei muzicale, în timp ce cea de-a doua dă naștere reprezentărilor mentale ale muzicii ascultate. Astfel, cele două angrenaje economic-muzicale – producția pe de o parte și consumul pe de alta - sunt puse într-o schemă conjugată, în care subiectivul și obiectivul se înrâuresc reciproc. Diagrama 6 ”compune” cele două sisteme după un scenariu verosimil: gramatica componistică conferă pe de o parte organizarea internă și șirul de evenimente din care se compune piesa muzicală; odată interpretată, aceasta intră în zona gramaticii ascultării, care generează reprezentarea mentală a ceea ce este ascultat – structura percepută. Dar lucrurile nu sunt atât de simple, căci compozitorul posedă și o ureche internă, care-l face să fie atent și la gramatica ascultării atunci când compune o lucrare muzicală, folosind principii și influențe din aceasta pentru a genera șirurile de evenimente sonore. Mulțimea acestor influențe a fost denumită în diagramă *constrângeri intuitive*.

Diagrama 6



Punctul nodal al analizei lui Lerdahl constă în sesizarea faptului că, referitor la tehnica serial-dodecafonică – iar studiul său de caz îl reprezintă *Le Marteau sans Maître de Boulez* – constată faptul că gramatica compozițională a multor opusuri de muzică contemporană nu face referință la ”gramatica ascultării”

https://biblioteca-digitala.ro

și nici la ”constrângerile intuitive”, lucru care conduce inevitabil la lipsa de relație între organizarea internă a compoziției și structura percepută. Lerdahl exprimă acest lucru într-un mod aforistic exploziv: ”This gap is a fundamental problem of contemporary music. It divorces method from intuition. Composers are faced with the unpleasant alternative of working with private codes or with no compositional grammar at all. Private codes remain idyosincratic, competing against other private codes and creating no larger continuity (…)”[1]

O a doua mare distincție introdusă de Lerdahl în acest articol este cea între gramatică compozițională *naturală* și gramatică compozițională *artificială*. Acestea sunt definite destul de clar, deși ipoteza existenței lor poate fi relativ simplu pusă la îndoială: gramatica compozițională naturală este una care se ivește spontan într-o cultură, având ca formă de manifestare principală improvizația individuală și colectivă (conceptul se apropie de cel al culturilor muzicale tradiționale orale); gramatica compozițională artificială e definită ca ”invenția conștientă unui individ sau a unui grup dintr-o cultură”[2], care apare mai cu seamă și va domina într-o cultură scrisă, autoconștientă și orientată pe triada compozitor-interpret-ascultător.

După aceste definiții, Lerdahl începe meditația asupra diferențelor dintre cele două gramatici compoziționale, atingând – pe rând – următoarele puncte:

1. ruptura dintre gramatica compozițională și gramatica ascultării e posibilă numai dacă gramatica compozițională e ”artificială”.
2. sursa gramaticii componistice naturale este gramatica ascultării, în timp ce sursele gramaticii componistice artificiale pot fi metafizice, numerice, istorice (sau altele), dar este de

[1] idem, p.235: ”Această falie este o problemă fundamentală a istoriei muzicii. Ea face ca metoda să divorțeze de intuiție. Compozitorii sunt confruntați cu alternativa neplăcută de a lucra cu coduri proprii sau, de fel, cu nicio gramatică componistică. Codurile proprii rămân idiosincratice, concurând cu alte coduri proprii și necreând nicio continuitate mai largă…(…)”

[2] ibidem

https://biblioteca-digitala.ro

dorit ca și acestea să crească din gramatica ascultării (cum a fost cazul cu sistemul tonal teoretizat de Fux și Rameau pe baze practice preexistente)

Este foarte interesant de urmărit argumentul istoric ipostaziat de cercetătorul american, care teoretizează extrem de bine rădăcinile crizei gramaticii componistice din secolul 20, și care le prezintă succint în patru puncte distincte[1]:

1. o gramatică componistică este necesară
2. aceasta nu trebuie să fie nostalgică (să paraziteze trecutul)
3. ea nu mai poate fi nici naturală, căci cultura noastră e mult prea sofisticată, autoconștientă și fragmentată pentru ca așa ceva să mai fie posibil
4. nu este acceptabilă o gramatică componistică artificială, care să nu țină cont de legitățile ascultării muzicale.

Pornind de la aceste considerații de bun simț, Lerdahl încearcă să rezolve problema apelând la un sistem complex de 17 constrângeri cognitive ce trebuie discutate punct cu punct și integrate unei discuții mai largi, care nu își are locul aici. Totodată, Lerdahl trasează pe schema din diagrama 6 o linie punctată între gramatica ascultării și cea compozițională, integrând-o astfel pe aceasta din urmă în cadrul sistemic total și însoțind-o de câteva remarci pilduitoare: "…early attempts at artificial grammars (…) were defective in their relation to listening. Not enough was known about musical cognition; the basic questions had not even been framed. Beginning around 1970, however, a new perspective became possible through the simultaneous decline of the avant-garde and rise of cognitive psychology. Contemporary music had lost its way. (…) I decided that a compositional grammar must be based on the listening grammar. But for this proposal to have a substance, a great deal must be known about the listening grammar. Hence it became necessary to develop a detailed theory of musical cognition (Lerdahl and Jackendoff 1983). Such a theory, I reasoned, could provide the basis for artificial compositional grammars that could be intelectually complex yet spontaneously **accessible to mental representation**.

[1] idem, p.236

https://biblioteca-digitala.ro

(n.m.D.D.) The commonality of compositional and listening grammars could produce a rich yet transparent music."[1]

Ajungem în punctul cheie al cercetării noastre, anume în considerarea problematicii accesibilității ca fiind elementul central al discursului argumentativ al lui Lerdahl. După cum se poate observa cu ușurință, diagrama lui Lerdahl reprezintă o extensie muzicală a modelului comunicațional al lui Lotman, expus în debutul acestui studiu, în care ideile fundamentale care se desprind pot fi coroborate cu succes și formulate succint astfel, sub formă de constatări:

1. Modernitatea artistică a preferat evidențierea valorii mesajului în detrimentul ușurării înțelegerii.
2. Operele de artă moderne nu sunt transparente, ci opace cognitiv.
3. Operele de artă moderne nu sunt accesibile în mod spontan.
4. Condiția pentru ca o muzică să fie accesibilă în mod spontan este ca ea să se bazeze pe o gramatică a ascultării.
5. Gramatica ascultării influențează gramatica componistică artificială.

[1] idem, pp.236-237: "…încercări timpurii de a crea gramatici artificiale (…) au fost eronate în relația lor cu ascultarea. Nici nu s-a știut prea mult despre cogniția muzicală, iar întrebările fundamentale nici măcar nu fuseseră formulate. Începând cu 1970, de pildă, a devenit posibilă o nouă perspectivă datorată simultan declinului avangardei și constituirii psihologiei cognitive. Muzica contemporană își pierduse calea. (…) M-am decis asupra faptului că o gramatică componistică trebuie să fie bazată pe o gramatică a ascultării. Dar pentru ca o astfel de propunere să capete conținut trebuie să cunoaștem o grămadă de lucruri despre gramatica ascultării. Prin urmare, a devenit necesară dezvoltarea unei teorii detaliate a cogniției muzicale (Lerdahl și Jackendoff 1983). O astfel de teorie, m-am gândit, ar putea constitui baza pentru gramaticile componistice artificiale care să fie deopotrivă complexe intelectual și, în mod spontan, **accesibile reprezentării mentale**. (n.m.D.D.) Comunitatea dintre gramatica componistică și gramatica ascultării ar putea produce o muzică totodată bogată și transparentă."

https://biblioteca-digitala.ro

Cele cinci raționamente de mai sus constituie armătura ideatică pentru propunerea pe care o inițiem, anume cea de a *cerceta posibilitatea unei conectări între gândirea modernistă* ce preferă valoarea mesajului *și necesitatea accesibilității cognitive*, ce pune accent pe ușurința înțelegerii. Cum le conciliem, cum anume le aducem împreună? Și, mai ales, sunt ele oare compatibile, există vreo posibilitate de a le combina fără a le anula - uneia, alteia sau amândorura - fundamentele ontologice, rațiunile de a exista?

5. Sinergia posibilă dintre modernitate și accesibilitate

Modernitatea și manifestările ei estetice sunt puse în cultura noastră globalizată pe același plan cu inaccesibilitatea. Modernității i se opune cu vehemență așa-numita ”cultură pop”, care își anexează ca pe un epifenomen natural și accesibilitatea. Această manieră de a gândi este, desigur, reducționistă, dar în același timp există și o componentă adevărată în ea, căci nu se poate nega faptul că *modernismul e interesat mai mult de ceea ce spune și nu de cum spune*, iar *”cultura pop” este preocupată de cum spune și mai puțin de ce spune*. Din aceste cauze s-a ajuns în conștiința publică la identificarea modernismului cu lipsa de accesibilitate.

Că lucrurile nu stau chiar așa este evident. Pe de altă parte, nici nu se poate susține contrariul, cum că modernismul a avantajat ușurința înțelegerii și a susținut accesibilitatea cu orice preț, căci așa ceva nu este adevărat. Dar nu este nici fals, căci datorită globalizării crescânde, modernismul a început să se deschidă accesibilității în diferite arte, beneficiind de altoirea esenței sale tari, avangardiste, cu infuzii de paradigme puternice provenind din culturi diverse, diferite de cea europeană. Să luăm cazul literaturii.

Deja a devenit o obișnuință să se susțină faptul că, în jurul anilor `70, literatura sud-americană face saltul necesar în eternitate, pentru a putea realiza sinteza dintre modernism și cultura pop. Meditând cu pătrundere asupra culturii britanice moderne, Roberto Bertinetti sesizează un aspect crucial al

https://biblioteca-digitala.ro

dezvoltării literaturii în acea perioadă: ”Adevărata revoluție în domeniul cultural vine oricum din America latină printr-un roman care apare în 1967, obținând îndată un mare succes internațional. Este vorba despre *Un veac de singurătate*, al scriitorului columbian Gabriel Garcia Marquez. (…) Prin *Un veac de singurătate* punctul de referință al căutării literare părăsește Europa, începând un proces de comparare și de sinteză a diferitelor forme expresive, destinat să devină caracteristica cea mai importantă și mai semnificativă a ultimei părți a secolului al XX-lea.”[1]

Mai departe, Bertinetti dovedește o capacitate uimitoare de formulare lapidară și exactă a ceea ce se poate numi ca fiind o nouă atitudine creatoare în lumea contemporană: ”(…) geneza schimbării favorizate de Marquez – (…) constă în **a fi umplut fractura dintre modernism și cultura de masă** (n.m.D.D.), prin propunerea unui text de avangardă bazat pe o tramă captivantă.”[2] Ceea ce reușește Marquez prin romanul său este de a face cititorul să-și recapete ”încrederea în povestire”, având la îndemână ”o poveste stranie și complexă, după dorință, dar obiectivă” (Franco Moretti[3]), ”în stare să rezume (depășindu-le) atât tradiția realistă europeană, cât și povestirea fantastică a lui Borges.”[4]

Prin urmare, Marquez propune prin romanul său epocal o sinergie între modernism și cultura de masă, care constituiau până la el paradigme culturale concurente și divergente. Dacă acest lucru a fost posibil de realizat în cadrul literaturii, atunci – *mutatis mutandis* – el constituie o poartă deschisă prin care și celelalte arte se pot strecura pentru a-i ține companie romanului. Muzica, bunăoară, poate aspira la același rol, dacă va reuși să umple ”fractura dintre modernitate și cultura de masă”, după cum frumos formulează Bertinetti problema realizării unei punți solide între versantul modernității și cel al

[1] Bertinetti, Roberto, *Cultura engleză contemporană: de la Beatles la Blair*, Corint, București, 2005, trad. de Alina Sichitiu, p.78
[2] idem
[3] Moretti, Franco, *Opere mondo,* Einaudi, Torino, 1994
[4] Bertinetti, Roberto, op.cit, p.79

https://biblioteca-digitala.ro

muzicii pop, anume accesibilitatea. Mai înainte de a ne pune întrebarea ”cum realizăm acest lucru în mod practic?”, să ne întrebăm dacă nu cumva există deja în istoria muzicii vreun omonim al romanului lui Marquez. Candidaturi ar fi mai multe. *Sinfonia* și *Folk Songs* de Berio, apărute în același deceniu cu cartea lui Marquez ar fi lucrările muzicale cele mai apropiate de profilul cerut. Numai că ele nu par să treacă dincolo de atitudinea asumată convingător, reușind în plan artistic: pe de o parte, *Sinfonia* este un text de avangardă ce își propune în partea a III-a să apeleze la o accesibilitate a tradiției culte romantice, dar care nu reușește să fie îndeajuns de accesibilă, mulțimea de citate, plus temporalitățile suprapuse cu viteză stroboscopică, dublate de aparentul haos babelizant al cuvintelor neconducând spre o inteligibilitate transparentă, necesară apariției fenomenului accesibilității; pe de altă parte, *Folk Songs*, al doilea candidat la statutul de ”punte” între mentalitățile culturale ale momentului, posedă atu-ul accesibilității dat de melodiile folclorice simple și repetitive, susținut cu bun gust și rafinament de un acompaniament eficace, dar nu rezistă din punct de vedere dramaturgic, căci fragmentaritatea impune vrând-nevrând un ethos miniatural, fără o tramă narativă care să conducă la apariția impresiilor puternice, montate și acumulate într-o dramaturgie răvășitoare.

Alte candidaturi verosimile pentru acest post important în istoria muzicii sunt câteva opusuri din anii 70 și 80, din care amintim: Witold Lutoslawski (Simfonia a III-a, 1983), John Adams (Harmonielehre, 1983), Aurel Stroe (Concertul pentru clarinet, 1976). Fiecare dintre aceste lucrări posedă la origine intenția de a realiza o transgresiune a avangardei întru o comunicare mai largă. Singura care reușește obținerea unei accesibilități suficiente pentru a deveni transparentă este piesa lui John Adams, care folosește argumentul minimanismului american pentru deschiderea comunicării cu cultura de masă. Celelalte două încearcă și ele câte o deschidere, simfonia lui Lutoslawski realizând acest lucru prin recuperarea unor gesturi beethoveniene și a unor reflexe tradițional-simfonice (propune deschiderea limbajului avangardist către tradiția simfonică clasico-romantică), iar concertul lui Stroe oferind o deschidere

https://biblioteca-digitala.ro

prin recuperarea obiectuală-stranie a folclorului planetar, dublat de ”cârlige” timbrale inedite (propune deschiderea limbajului avangardist către zona muzicilor de tradiție orală).

Succintul periplu realizat mai sus prin istoria muzicii contemporane ne-a condus la constatarea faptului că nu există în muzica de după cel de-al doilea război mondial un omonim de aceeași forță expresivă și dramaturgică al romanului epocal marquezian. Deși există opere muzicale excepționale, acestea nu au găsit până astăzi dozajul perfect între avangardă și cultura de masă, care să constituie o formulă exemplară pentru a putea justifica și folosi creator ideea sinergiei dintre modernitate și accesibilitate. Domeniul rămâne deschis provocărilor și încercărilor curajoase. Sau poate că nu trebuie să privim istoria muzicii la fel cum privim istoria literaturii, istoria romanului la fel cum privim istoria simfoniei. Poate că tocmai în acest fel, prin contribuții parțiale, cărămidă peste cărămidă s-a dezvoltat în cadrul muzicii ideea umplerii rupturii dintre modernitate și cultura de masă. Poate că această falie s-a umplut încet, dar sigur, treptat și nu dintr-o dată, prin izbucnirea unui opus exemplar, ci prin acumulări cantitative și cu răbdare. Rezultatul este unul cert: ceea ce s-a numit postmodernism muzical derivă și din această tendință a modernismului muzical de a deveni accesibil pentru un anumit public.

În orice caz, această opțiune estetică este singura posibilitate de supraviețuire a experienței moderniste a secolului al XX-lea în condițiile noilor paradigme culturale ce se dezvoltă la începutul secolului al XXI-lea. În același timp, este și singura posibilitate de a salva accesibilitatea pozitivă de la dispariție și de la înlocuirea ei cu prostrația voioasă și senilitatea precoce. Singura cale de a concilia într-un mod inteligent și transparent valoarea mesajului cu ușurința înțelegerii.

https://biblioteca-digitala.ro

Logica lumilor posibile (XIV)
– aplicaţie –

Nicolae Brânduş

În cele ce urmează voi prezenta o aplicaţie a principiilor de configurare muzicală discutate în intervenţiile anterioare din ciclul *Logica Lumilor Posibile*: va fi vorba despre un caz particular, cu scor prefigurat, de *Match* (*PHTORA II*); atribuit Ansamblului *Ars Nova* din Cluj-Napoca, dirijat de Cornel Ţăranu.

Toate normele de constituire şi de desfăşurare a jocului expuse până acum în analiza lucrării *Match-PHTORA II* sunt riguros urmărite şi aplicate în lucrarea de faţă (*Match II – Monodie I* şi *Polifonie IV*), însă într-o desfăşurare de secvenţe strict măsurate ca durată pe un suport electronic alcătuit de compozitor. Atât în compoziţia cât şi în tratarea, după aceleaşi criterii, a *sunetului*, se urmăreşte planul transformărilor şi logica jocului conform criteriilor expuse în partitura generală a lucrării. Muzica electronică (bandă sau CD) se bazează pe două surse folclorice: *Joc cu ţipurituri* (Maramureş) şi *Bocet* (Oltenia), acestea fiind tratate divers şi transformate prin mijloace electro-acustice de tip analogic, re-formate şi transfigurate conform principiilor variaţionale ale Logicii ***„Match”.*** Ele urmează a fi *induse* în practica ansamblului format din două echipe în relaţie antagonică. În mediul electronic sunt *activate* toate elementele de ordin transformaţional care în practica vie a actanţilor urmează a fi confirmate. Prestarea artistică a actanţilor va fi direct relaţionată, atât ideatic (prin imersia *ancestralului* în *real*), cât şi structural-formativ, conform transformărilor surselor primare instituite prin *decizie* componistică; adică *Match .* (Ne aflăm într-un univers *Transdisciplinar*, aş zice, referindu-mă la o metodologie mai recentă sau, altfel spus, al *schizofreniei*

https://biblioteca-digitala.ro

comunicării muzicale: o problemă pe care am tratat-o şi cu alte prilejuri).

Aspectul *formativ* al discursului muzical urmând a fi *indus* în spaţiul de execuţie de către mediul electronic dat (prefigurat) l-am discutat în ultimele apariţii din *Logica Lumilor Posibile.* Acesta este urmărit şi în cazul particular al acestei lucrări, în care secvenţele discursului muzical, măsurate ca durată, exclud *creativitatea* dirijorului (şi a actanţilor) în a-şi prezenta opţional dimensiunea prestaţiilor; şi alte predeterminări. Dar permite, ca atare, o adâncire în acest caz particular, a principiilor formative ale unui discurs definit *structural* în libertate; rămâne un exemplu cu autor, titlu şi dată de apariţie.

În ce priveşte aspectul *ideatic* al acestei lucrări (*Danţ* şi *Bocet*) mediul electronic induce în practica *vie* a domeniului un element *ancestral*, atemporal, mitic, în esenţă, menit a încărca mişcarea (acţiunea personalizată) cu o substanţă anume, o expresie de dincolo de gest şi coerenţă în sistemul dat. Ar fi ceva despre care ne vom mai ocupa în acest context, direct legat de parametrul *D* (prezenţa *persoanei* în gest-stilizat) cu implicaţie esenţială în orice comunicare.

Pentru mai multă desluşire a *lecturii* acestei lucrări îi vom prezenta în cele ce urmează partitura generală. Este indicată în textul partiturii şi compoziţia benzii, strict măsurată în secunde, şi tipul activităţii actanţilor, împărţiţi în două echipe, după cum urmează:

Pentru partea I – *Monodie I*, echipele vor fi:

- I / perc. A, coarde (violina, viola, violoncel, contrabas), pian, harpă

- II / perc. B, lemne (flaut, oboi, clarinet, fagot), alamă (trompetă, corn, trombon)

Pentru partea a II-a – *Polifonie IV*, echipele vor fi:

- I / perc. A, coarde (idem), alamă (idem)

- II / perc. B, lemne (idem), pian, harpă

https://biblioteca-digitala.ro

Nota 1: Nu s-a urmărit în dialogul dintre echipe plasarea stereofonică a actanților

Nota 2: Numărul actanţilor poate fi multiplicat *ad libitum*.

***Indicaţii de lectură**:*

Semne convenţionale

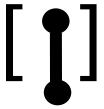
▲ = sunetul cel mai înalt al instrumentului

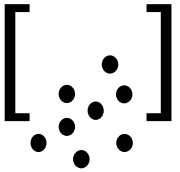
▼= sunetul cel mai grav al instrumentului

= se cântă pe cordar

= se cântă pe căluş

= se loveşte corpul instrumentului


= cluster pe sunetele cuprinse între acolade


= se cântă pe sunetele cuprinse între acolade

https://biblioteca-digitala.ro

2^{-} = semiton ascendent sau descendent, pornind de la orice sunet

2 = secundă mare (idem)

3^{-} = terţă mică (idem)

3 = terţă mare (idem)

4 = cvartă perfectă (idem)

4^{+} = cvartă mărită (idem)

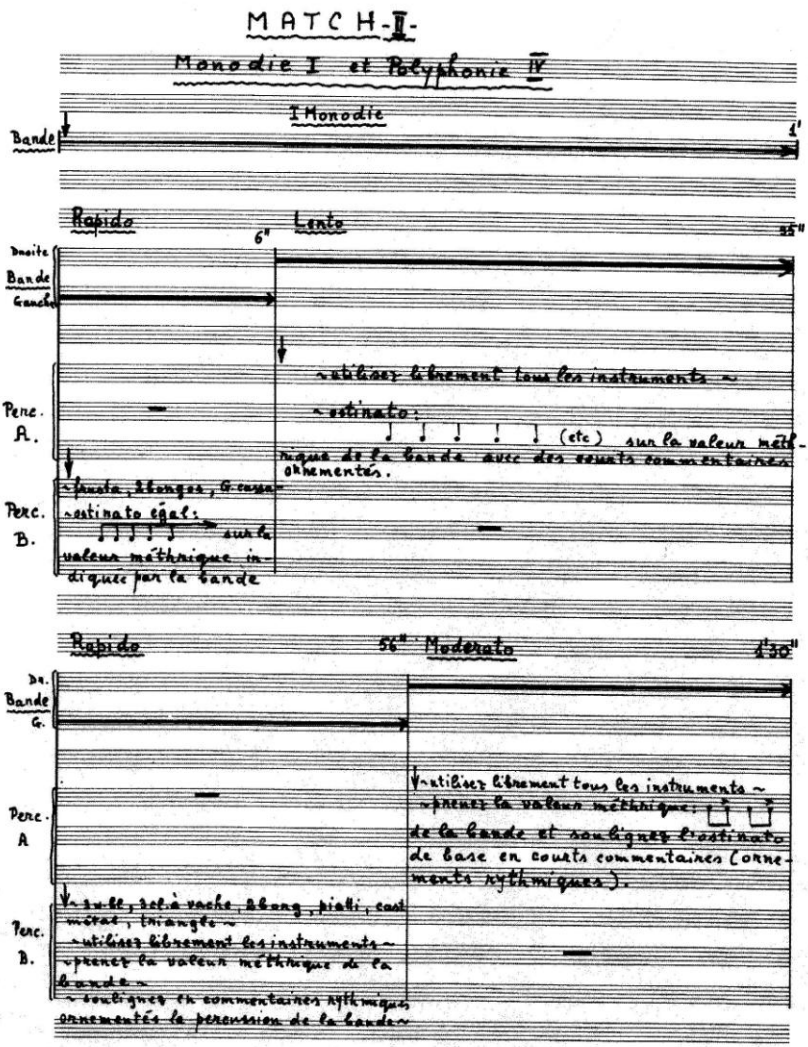
$(\pm n\ 8^{ves})$ = intervalului notat i se pot adăuga ascendent sau descendent orice număr de octave

Note:

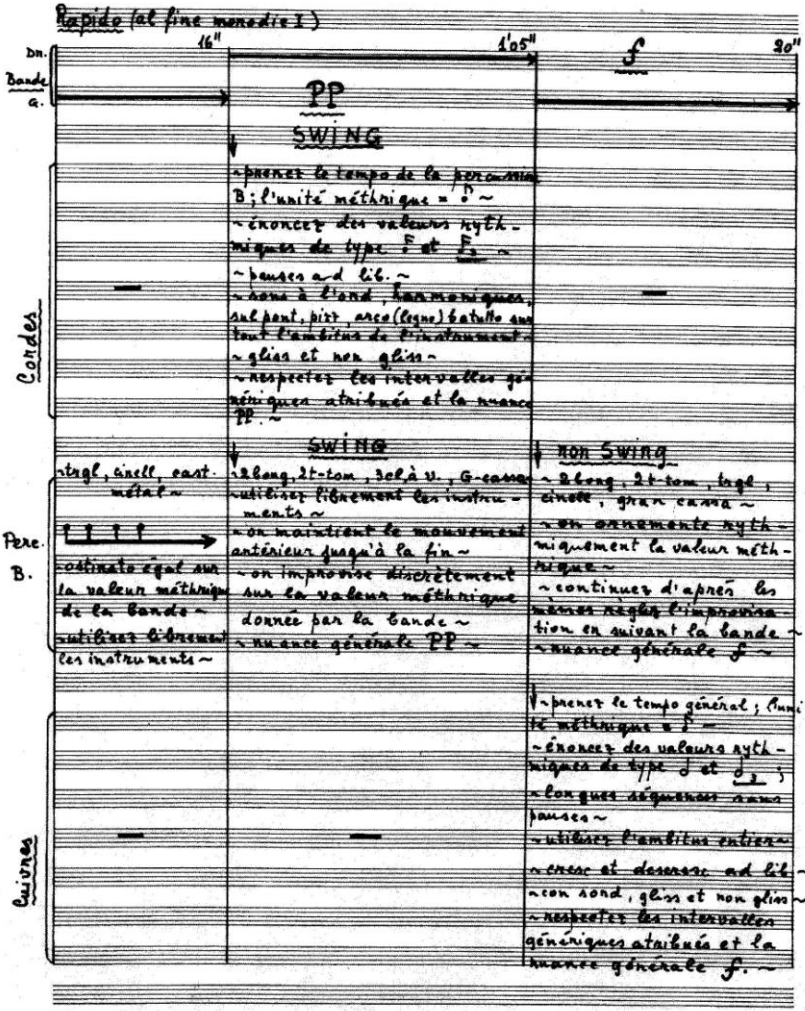
1. Când se atribuie pe o secvenţă dată intervale generice de la secundă mică la cvartă mărită, ele vor fi intonate aplicând principiul identităţii de ***n*** octave ascendente sau descendente, pornind de la orice sunet de origine.

2. Se înţelege prin *invenţie motivică* înlănţuirea, în orice ordine, a motivelor notate în valori proporţionale.

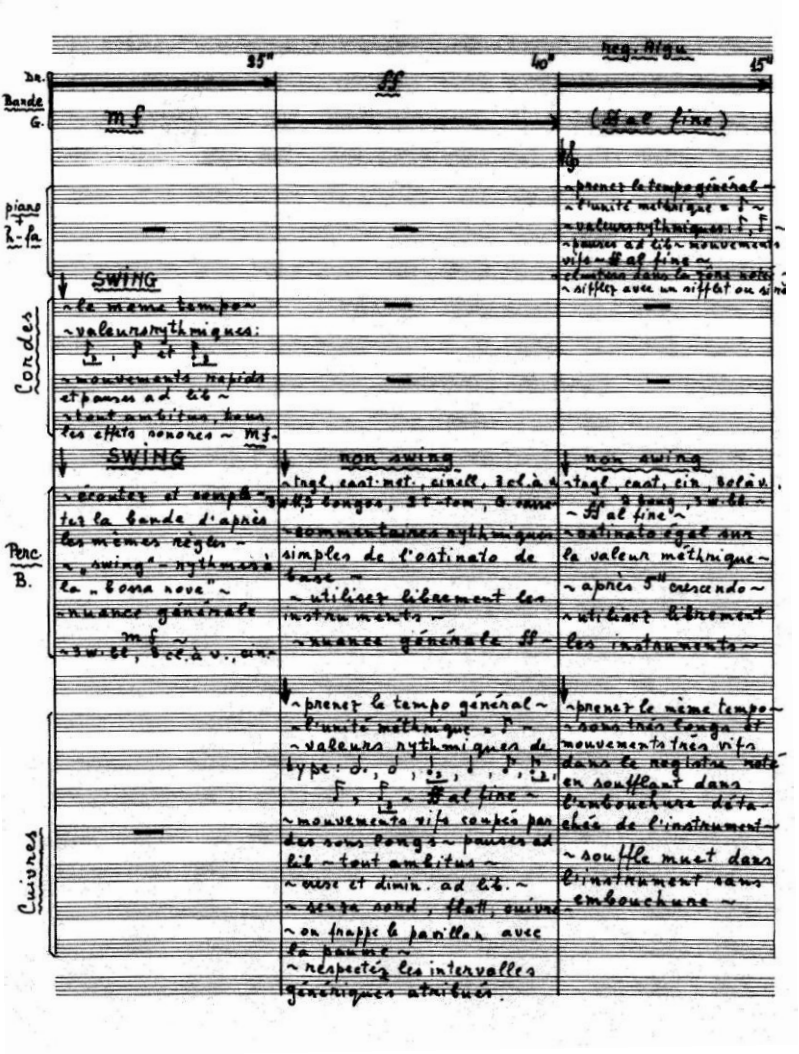
https://biblioteca-digitala.ro



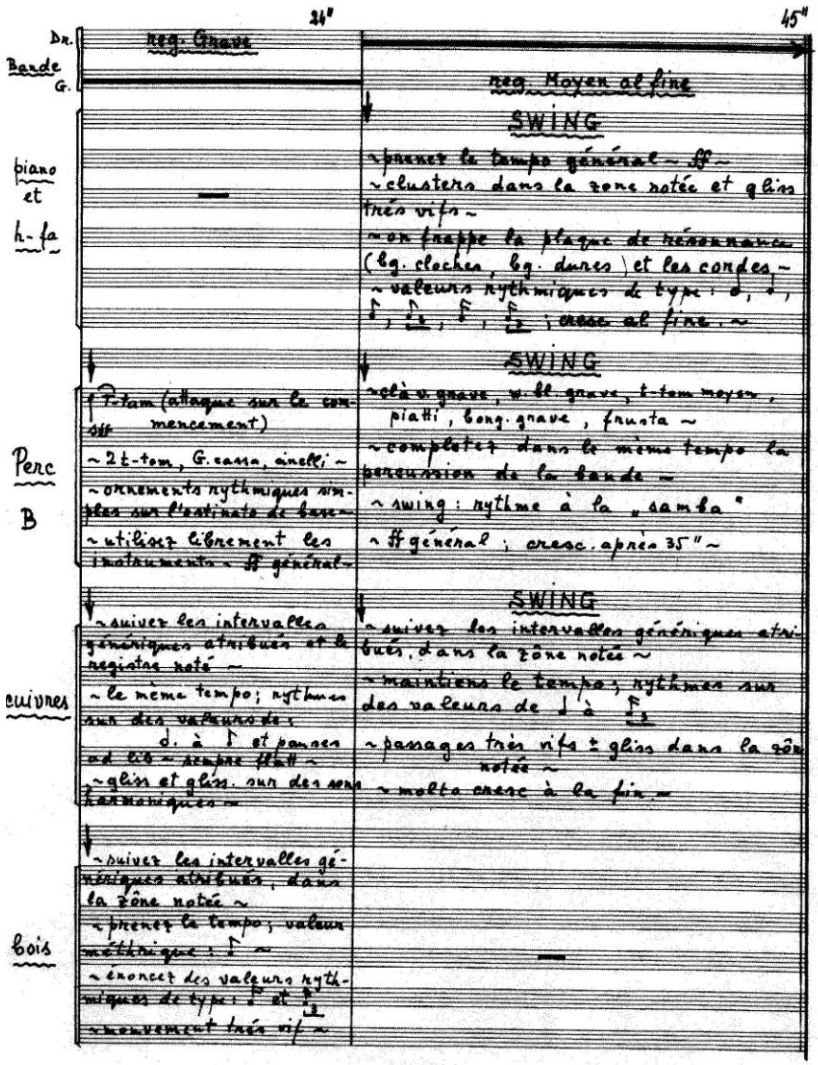
https://biblioteca-digitala.ro


Rapide (al fine menodie I)
16"
1'05"
20"
Bande
G.
PP
SWING
-prenez le tempo de la percussion B; l'unité méthrique = ♩. ~
-énoncez des valeurs rythmiques de type 𝅗𝅥. et 𝅗𝅥 ~
-pauses ad lib. ~
-sons à l'arc, flamoniques, sul ponti, pizz, arco (legno) battuto sur tout l'ambitus de l'instrument ~
-gliss et non gliss ~
-respectez les intervalles génériques attribués et la nuance pp ~
Cordes
SWING
-trgl, cinell, cast. métal ~
-2 bong, 2 t-tom, 3 cél à v., G-cassa ~
-utilisez librement les instruments ~
-on maintient le mouvement antérieur jusqu'à la fin ~
-on improvise discrètement sur la valeur méthrique donnée par la bande ~
-nuance générale pp ~
Perc.
B.
-ostinato égal sur la valeur méthrique de la bande ~
-utilisez librement les instruments ~
f
non Swing
-2 bong, 2 t-tom, trgl, cinele, gran cassa ~
-on ornemente rythmiquement la valeur méthrique ~
-continuez d'après les mêmes règles l'improvisation en suivant la bande ~
-nuance générale f ~
-prenez le tempo général; l'unité méthrique = ♩ ~
-énoncez des valeurs rythmiques de type ♩ et 𝅗𝅥 ;
-longues séquences sans pauses ~
-utilisez l'ambitus entier ~
-crescs et decrescs ad lib ~
-con sond, glissi et non glissi ~
-respectez les intervalles génériques attribués et la nuance générale f. ~
Cuivres

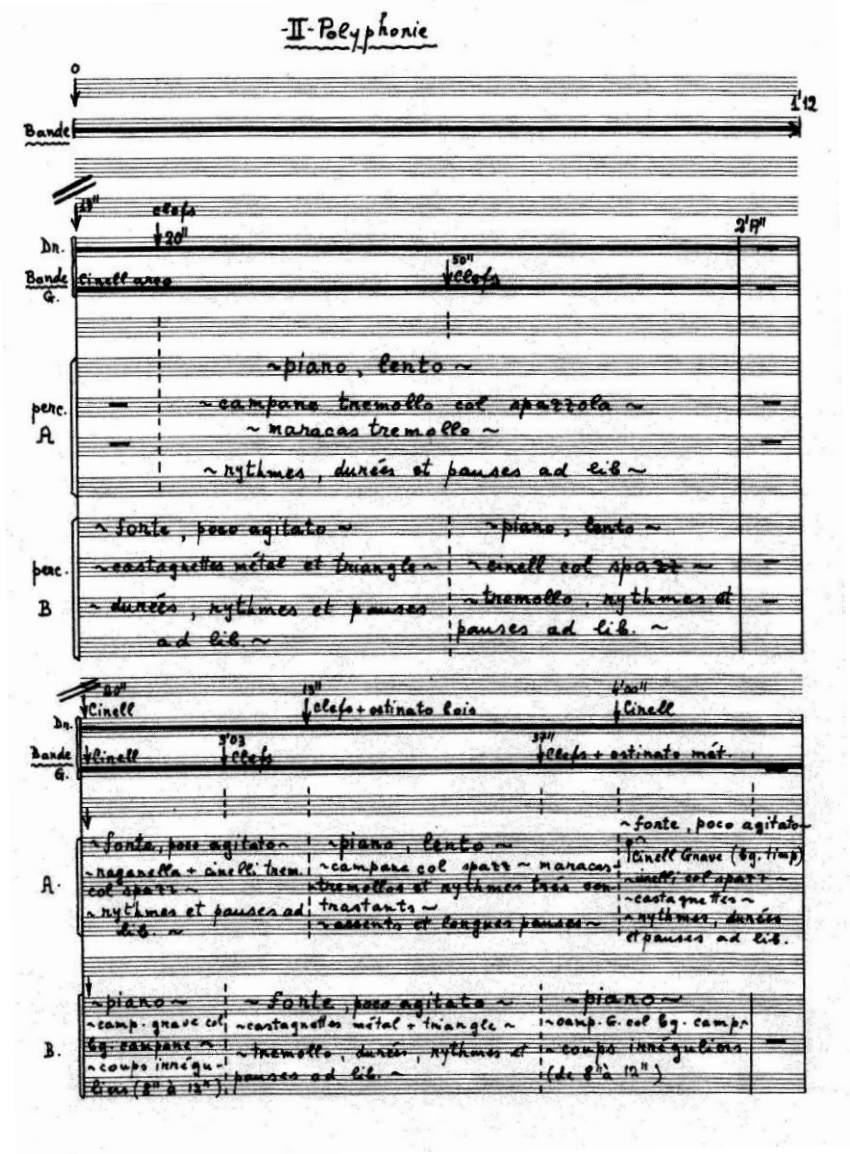
https://biblioteca-digitala.ro


35"
40"
neg. Algu
15"
Bande G.
mf
ff
(ff al fine)
prenez le tempo général
l'unité métrique = ♩
valeurs rythmiques : ♩, ♪
pauses ad lib
mouvements vifs
ff al fine
éclatez dans le jeu noté
piano
mf-fa
SWING
le même tempo
valeurs rythmiques : ♩, ♪ et ♪ ♪
mouvements rapides et pauses ad lib
tout ambitus, dans les effets sonores
mf
Cordes
SWING
écoutez et remplissez la bande d'après les mêmes règles
« swing » - rythmes à la « bona nova »
nuance générale mf
NON SWING
tagl, cant. mot., cinell, 3 cl. à 4
grelots, 2 congas, 2 t-tom, 6 cowbells
commentaires rythmiques simples de l'ostinato de base
utilisez librement les instruments
nuance générale ff
non swing
tagl, cant, cin, 3 cl. à v.
2 bong, 3 w. bl.
ff al fine
ostinato égal sur la valeur métrique
après 5" crescendo
utilisez librement les instruments
Perc. B.
prenez le tempo général
l'unité métrique = ♩
valeurs rythmiques de type : ♩, ♪, ♪ ♪, ♩, ♪, ♪ ♪, ♩ ♪, ♪ ♪
f, p
ff al fine
mouvements vifs coupés par des sons longs
pauses ad lib
tout ambitus
crese et dimin. ad lib
senza sord, flatt, suivez
on frappe le pavillon avec la paume
respectez les intervalles génériques attribués
prenez le même tempo
sons très longs et mouvements très vifs dans le registre noté
en soufflant dans l'embouchure détachée de l'instrument
souffle muet dans l'instrument sans embouchure
Cuivres

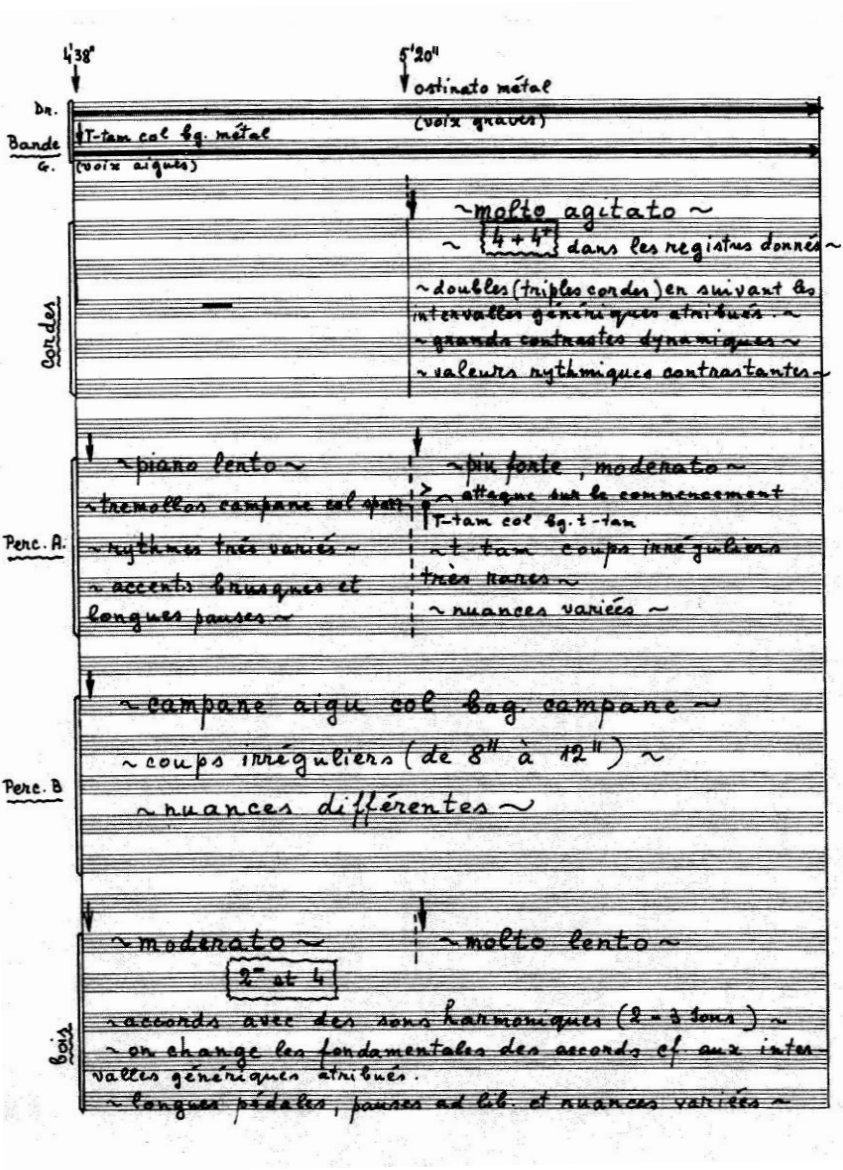
https://biblioteca-digitala.ro


24"
45"
Dr.
Barde
G.
reg. Grave
reg. Moyen al fine
SWING
~prenez le tempo général ~ ff ~
~clusters dans la zone notée et glis très vifs ~
~on frappe la plaque de résonnance (bg. cloches, bg. dures) et les cordes ~
~valeurs rythmiques de type : ♩, ♪, ♪̣, 𝅗𝅥, 𝅗𝅥̣ ; cresc. al fine. ~
piano et h-fa
SWING
~clà v. grave, v. fl. grave, t-tom moyen, piatti, bong. grave, fruata ~
~complétez dans le même tempo la percussion de la bande ~
~swing : rythme à la „samba"
~ff général ; cresc. après 35" ~
Perc
B
f t-tam (attaque sur le commencement)
~2 t-tom, G. cassa, ainsi ~
~ornements rythmiques simples sur l'ostinato de base ~
~utilisez librement les instruments ~ ff général ~
SWING
~suivez les intervalles génériques attribués dans la zône notée ~
~maintiens le tempo ; rythmes sur des valeurs de ♩ à 𝅗𝅥̣
~passages très vifs ± glis dans la zône notée ~
~molto cresc à la fin ~
cuivres
~suivez les intervalles génériques attribués et la registre noté ~
~le même tempo ; rythmes sur des valeurs de : ♪. à ♪ et pauses ad lib ~ sempre ff ~
~glis et glis. sur des sons harmoniques ~
bois
~suivez les intervalles génériques attribués, dans la zône notée ~
~prenez le tempo ; valeur métrique : ♪ ~
~énoncez des valeurs rythmiques de type : ♪ et 𝅗𝅥̣
~mouvement très vif ~

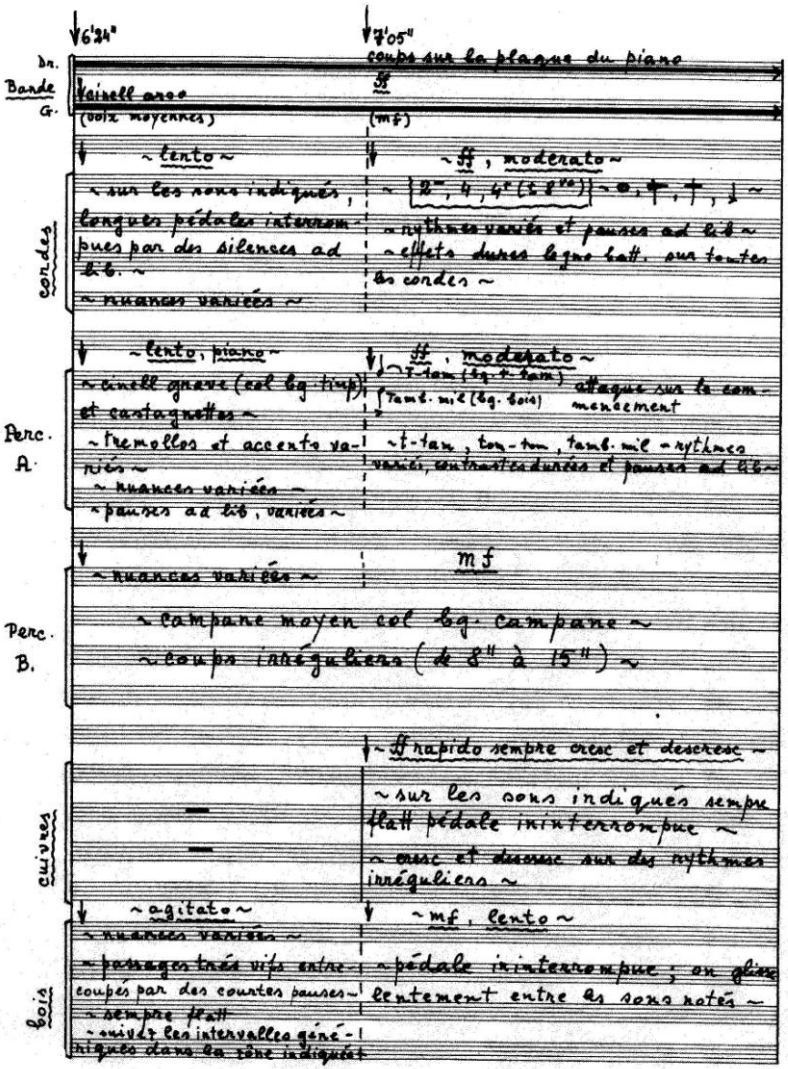
https://biblioteca-digitala.ro



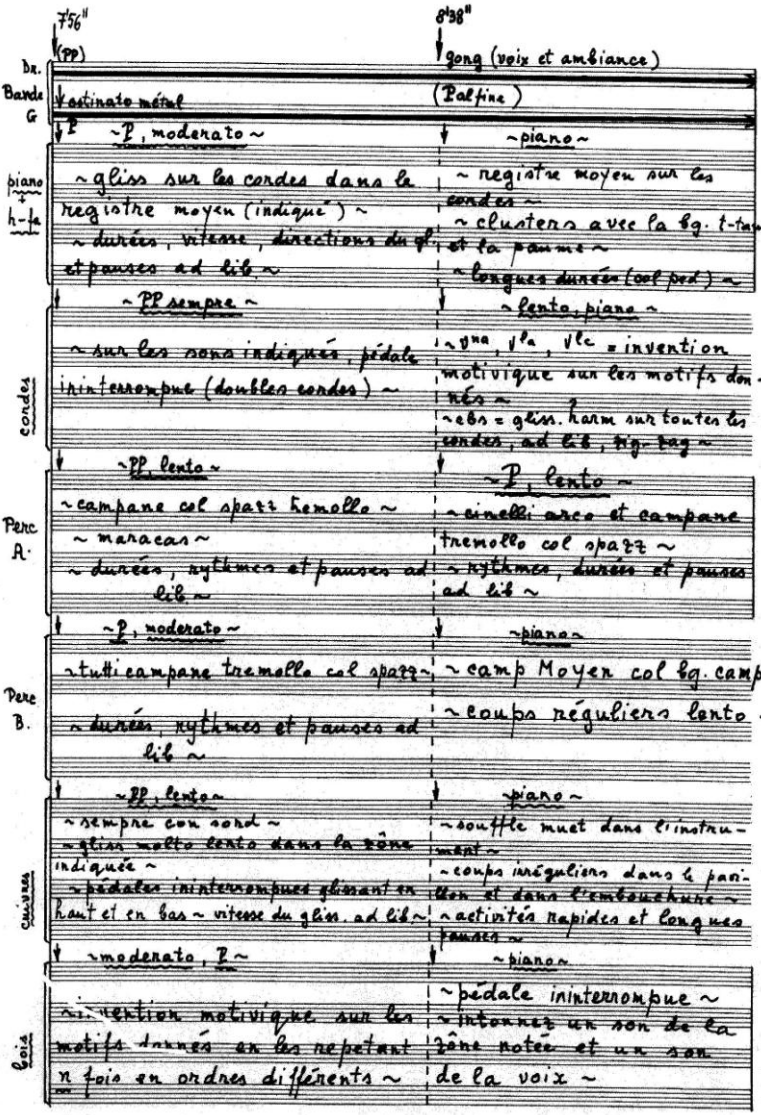
https://biblioteca-digitala.ro



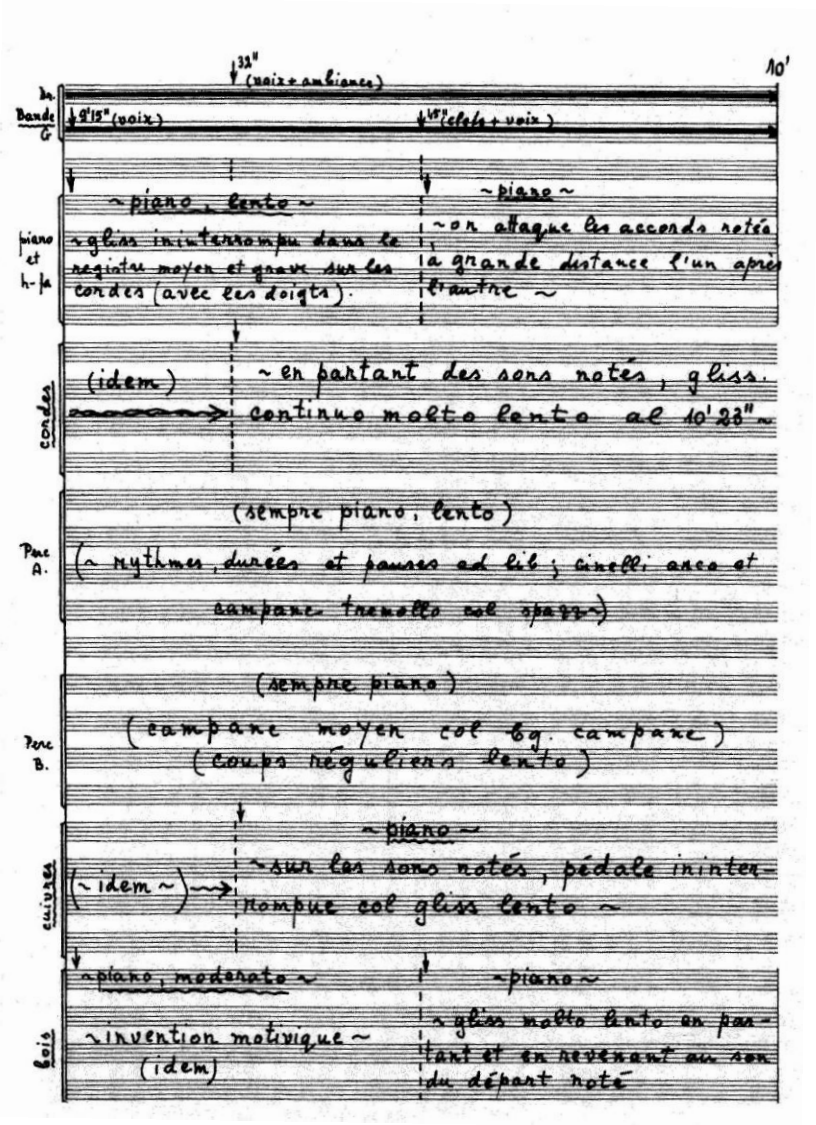
https://biblioteca-digitala.ro


6'24"
7'05"
Dr.
coups sur la plaque du piano
Bande
G.
Vaisell anco
ff
(voix moyennes)
(mf)
cordes
~ lento ~
~ ff, moderato ~
~ sur les sons indiqués, longues pédales interrompues par des silences ad lib. ~
~ nuances variées ~
~ rythmes variés et pauses ad lib ~
~ effets durs legno batt. sur toutes les cordes ~
Perc. A.
~ lento, piano ~
ff, moderato ~
~ cimbl grave (sol bg hup) et castagnettes ~
~ tremolos et accents variés ~
~ nuances variées ~
~ pauses ad lib, variées ~
~ t-tam, ton-tom, tamb. mil ~ rythmes variés, entre des durées et pauses ad lib ~
~ nuances variées ~
mf
Perc. B.
~ campane moyen sol bg. campane ~
~ coups irréguliers (de 8" à 15") ~
~ ff rapido sempre cresc et descresc ~
cuivres
~ sur les sons indiqués sempre flatt pédale ininterrompue ~
~ cresc et descresc sur des rythmes irréguliers ~
~ agitato ~
~ mf, lento ~
~ nuances variées ~
~ passages très vifs entre coupes par des courtes pauses ~
~ pédale ininterrompue ; on glisse lentement entre les sons notés ~
bois
~ sempre flatt
~ suivre les intervalles générés dans la zone indiquée ~

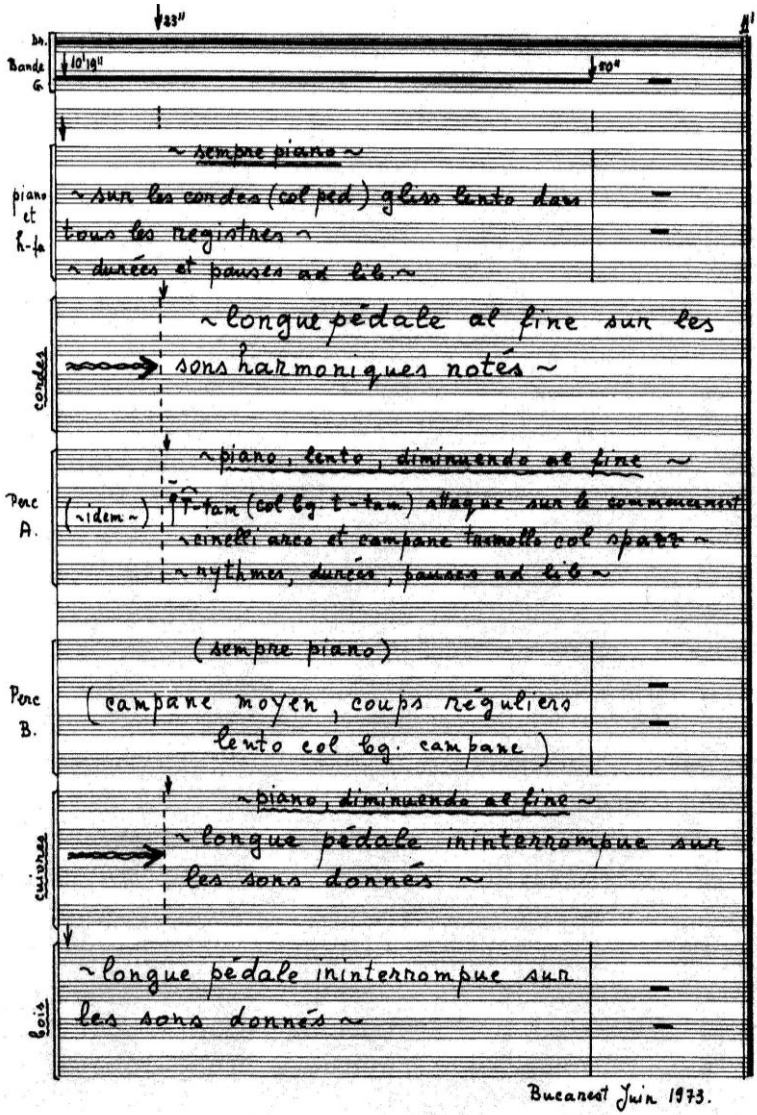
https://biblioteca-digitala.ro


7'56"
6'38"
Dr.
(PP)
gong (voix et ambiance)
Bande
ostinato métal
(Palfine)
G
~P, moderato~
~piano~
piano
~gliss sur les cordes dans le registre moyen (indiqué)~
~durées, vitesse, directions du gl. et pauses ad lib~
~registre moyen sur les cordes~
~clusters avec la bg. t-tam et la paume~
~longues durées (col ped)~
~PP sempre~
~lento, piano~
~sur les sons indiqués, pédale ininterrompue (doubles cordes)~
~vna, vla, vlc = invention motivique sur les motifs donnés~
~ebs = gliss. harm sur toutes les cordes, ad lib, tig. bag~
cordes
~PP lento~
~P, lento~
~campane col spazz bemolle~
~maracas~
~durées, rythmes et pauses ad lib~
~cimelli arco et campane tremolo col spazz~
~rythmes, durées et pauses ad lib~
Perc A.
~P, moderato~
~piano~
~tutti campane tremolo col spazz~
~durées, rythmes et pauses ad lib~
~camp Moyen col bg. camp.~
~coups réguliers lento~
Perc B.
~PP, lento~
~piano~
~sempre con sord~
~gliss molto lento dans la zône indiquée~
~pédales ininterrompues glissant en haut et en bas~ vitesse du gliss. ad lib~
~souffle muet dans l'instrument~
~coups irréguliers dans le pavillon et dans l'embouchure~
~actions rapides et longues pauses~
cuivres
~moderato, P~
~piano~
~pédale ininterrompue~
~intonnez un son de la zône notée et un son de la voix~
~invention motivique sur les motifs donnés en les repetant n fois en ordres différents~
bois

https://biblioteca-digitala.ro


32"
(voix + ambiances)
10'
Bande
9'15" (voix)
45" (effets + voix)
piano et h-ja
~ piano, lento ~
~ gliss. ininterrompu dans le registre moyen et grave sur les cordes (avec les doigts).
~ piano ~
~ on attaque les accords notés à grande distance l'un après l'autre ~
cordes
(idem)
~ en partant des sons notés, gliss. continuo molto lento al 10'23" ~
(sempre piano, lento)
Perc A.
(~ rythmes, durées et pauses ad lib ; cimelli arco et campane tremolto col legno ~)
(sempre piano)
Perc B.
(campane moyen col bg. campane)
(coups réguliers lento)
~ piano ~
cuivres
(~ idem ~)
~ sur les sons notés, pédale ininterrompue col gliss lento ~
~ piano, moderato ~
~ piano ~
bois
~ invention motivique ~
(idem)
~ gliss molto lento en partant et en revenant au son du départ noté

https://biblioteca-digitala.ro



În urma audierii diferitelor prezentări în concert a lucrării şi – mai ales – a înregistrării apărută şi pe CD am constatat următoarele:

În primul rând dependenţa actanţilor de timpul şi de locul execuţiei, de dispoziţia şi de capacitatea de concentrare atât a

https://biblioteca-digitala.ro

acestora, cât şi a asistenţei. De unde, acelaşi tip de influx viu, telepatic în esenţă, de la om la om, caracteristic oricărei producţii culturale, De astă dată cu *repercusiuni* atât în ce priveşte consistenţa calităţii *gestului artistic* (vorbei) cât şi în cea a ***consistenţei*** (conştiinţei) *structurale* a *rostirii*.

O problemă de fundamentală importantă în ce priveşte participarea ***actanţilor*** în acest ***context al libertăţii de formare*** este *sinceritatea*, asumată de fiecare în parte. Aici nu se poate pune problema controlului *strict* al emisiei de sunet, cu atât mai mult cu cât acesta scade proporţional cu numărul actanţilor. Deci într-o astfel de interpretare a jocului se pune acut o problemă de *moralitate* în abordarea acestui comportament interpretativ-formativ. Ceea ce apare altfel din punctul de vedere al corectitudinii în acest meci faţă de unul de baschet, de exemplu, este că *nu se poate* avea alt „arbitru" decât convingerea fiecăruia în ce priveşte desfăşurarea propriei prestaţii, că *trebuie* să-şi asume total ***şi nesilit de nimeni*** *corectitudinea* participării. Aici se află exact acea graniţă care desparte obiectul cultural dat, astfel întocmit al *jocului*, de „orice poate să sune"… I-am zis cândva (i s-a zis, de fapt) *free-music* şi am discutat-o destul de substanţial.[1] Pentru a fi performant în libertate trebuie să te supui unei discipline riguroase, unei adânciri maxime a subiectului spre a te exprima (şi forma), cultural vorbind. Calitatea ***estetică-artistică*** a performanţei într-un joc de această factură transpare la fel de evident ca şi bâlbâiala, incapacitatea şi *prostia* (culturală): în sport i se spune auto-gol, *offside*, coş ratat, *fault* etc.… Nu ştiu în ce domeniu criteriile de performanţă sunt mai dure. Ar fi cazul (poate) ca şi cei care se îndeletnicesc cu muzica (în toate formele şi contextele) să le judece bine singuri, si să ***privească*** la toate performanţele fizice şi nu numai (!) ale *mişcării* şi proliferării *energiei* în tot ce ne înconjoară, de orice fel ar fi… Unii poate se mulţumesc să dea cu bâta în cartier (sau în baltă), alţii luptă cu sabia şi cu gestul cultivat prin maximă concentrare şi ***cunoaştere***, chiar cu mâinile goale… Nu poţi accede la un stadiu aş zice *post-alfabetic* decât prin *alfabetizare* - şi nu neapărat cu *litere*!

Voi adânci acest subiect în apariţiile ulterioare.

---

[1] vezi Nicolae Brânduş - *Some Considerations on the Freies Zusammenspiel Practice*, Musicology Today nr. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Citatul în creaţia pentru saxofon a lui Ştefan Niculescu (I)

Irina Niţu

Personalitate marcantă a muzicii româneşti, **Ştefan Niculescu** a inclus în lista opusurilor sale patru compoziţii de facturi diferite în care saxofonul îşi face simţită prezenţa ca element solist ori ca parte integrantă în anumite combinaţii instrumentale. În ordine cronologică, acestea sunt: *Cantos,* a III-a simfonie concertantă pentru saxofon şi orchestră (1984), *Octuplum* pentru ansamblu (1985), *Chant-son* pentru două saxofoane (1989) şi *Axion* pentru cor de femei şi saxofon (1992). Au intrat în atenţia mea datorită interpretului francez, Daniel Kientzy, la rugămintea căruia am acceptat să întreprind o documentare privind repertoriul românesc pentru saxofon. Am ajuns repede la concluzia că muzica românească contemporană pentru saxofon se leagă indubitabil de numele său. Daniel Kientzy a jucat şi continuă să joace un rol extrem de important în dezvoltarea unui repertoriu de muzică clasică pentru instrumentele lui. Sonorităţile şi posibilităţile lor tehnice au fost cunoscute prin intermediul unor lucrări teoretice semnate tot Daniel Kientzy. Se poate chiar afirma că repertoriul românesc pentru saxofon i se datorează în cea mai mare măsură. Prezenţa artistului pe scenele româneşti la începutul anilor ’80 a declanşat o reacţie cu efecte benefice muzicii contemporane pentru saxofon, fiind esenţială pentru compozitorii români şi repertoriul amplu dedicat ulterior lui şi instrumentelor sale.

Alături de Miriam Marbé, Anatol Vieru, Nicolae Brânduş, Horia Surianu, Horaţiu Rădulescu, Mihai Mitrea Celarianu, Doina Rotaru şi mulţi alţii, **Ştefan Niculescu** a fost unul dintre primii compozitori care l-au cunoscut pe interpretul francez. Afinităţile dintre cei doi s-au concretizat pe plan uman dar şi

https://biblioteca-digitala.ro

profesional, după cum se observă în cele patru compoziţii amintite mai sus. Toate l-au avut ca solist pe Daniel Kientzy în prima lor audiţie, au fost compuse şi unele chiar dedicate saxofonistului francez. Această relaţie specială s-a perpetuat de-a lungul timpului, rămânând consemnată în cronici, concerte şi înregistrări audio realizate în ţară şi în străinătate.

Referitor la felul în care s-au întâlnit, iată ce afirma **Ştefan Niculescu** despre Daniel Kientzy: *„L-am cunoscut [...] acum aproape două decenii la Bucureşti. Fusese invitat să cânte, printre altele, la Ateneul Român. Îi ştiam de mult numele, dar nu-l auzisem niciodată în concert. M-a cucerit din capul locului”*[1]. Evenimentul la care se face referire a avut loc cel mai probabil în anul 1983, an în care începe să prindă contur istoria unui repertoriu dedicat saxofonului de către compozitorii români. Fascinaţi de spectacolul pe care solistul îl instituia actului interpretativ la acea vreme, de posibilităţile şi sonorităţile instrumentului destul de nefamiliar în postură solistică, compozitorii s-au apropiat cu entuziasm de noutatea prezentată, punând-se în acest fel bazele unui edificiu impozant, construit de-a lungul a patruzeci de ani de colaborări ulterioare.

Ştefan Niculescu şi originalitatea artei sale nu mai constituie un mister pentru cei ce îi cunosc muzica. Győrgy Ligeti a intuit-o şi explicat-o destul de direct într-o convorbire cu **Ştefan Niculescu** la Wien Modern, în 1992[2]. În ceea ce priveşte strict relaţia dintre creaţia lui **Ştefan Niculescu** şi saxofon, se remarcă aceeaşi notă de inedit prin analiza celor patru compoziţii dedicate acestui instrument, unde sunt prezentate plenar valenţele lui expresive. Tratat în mod complex, discursul saxofonului dezvăluie însuşiri care îl particularizează. Creatorul subordonează efectele, sonorităţile timbrale ale instrumentului unei atitudini extra-muzicale. *Sacrul* este o componentă nelipsită a gândirii lui componistice, fapt

[1] Ştefan Niculescu. *Laudaţio Daniel Kientzy* în Actualitatea muzicală, anul XII (2001), nr. 271 (II/iunie), pag. 2.

[2] Convorbirea a fost transcrisă, tradusă şi publicată de Valentina Sandu Dediu în Revista Muzica, nr. 2/1993.

https://biblioteca-digitala.ro

sugerat prin întreaga esenţă a muzicii sale. Cele patru piese pentru saxofon au în comun nu doar acest instrument particular, ci şi o *raportare clară la divinitate*, realizată printr-un mod unic (în muzica românească), recent descoperit.

Dincolo de inefabilul artei sunetelor, se observă în compoziţiile pentru saxofon ale lui **Ştefan Niculescu** un indiciu clar al ofrandei pe care el o aduce divinului. Pentru aceasta, apelează la un *citat din Claudio Monteverdi*, anume *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis,* recognoscibil în toate partiturile pentru saxofon. El preia tema sonatei şi o inserează pe parcursul fiecăreia dintre piesele amintite, tratând-o diferit, în funcţie de context. Menţinerea acestui citat în lucrările destinate saxofonului pare foarte interesantă, cu atât mai mult cu cât nu a putut fi regăsită (deocamdată) şi în alte compoziţii ale sale. Întâmplarea a făcut ca în ultimul interviu acordat să îmi manifest curiozitatea faţă de titlul lucrării *Axion,* prilej cu care mi-a fost dezvăluită legătura dintre piesa lui Monteverdi şi *Axion*-ul său (ambele reprezentând în felul lor imnuri de slavă închinate Fecioarei Maria).

Din nefericire, relaţionarea acestei piese cu celelalte dedicate saxofonului am făcut-o prea târziu, după ce compozitorul a trecut în nefiinţă. Nu mică mi-a fost mirarea să constat deci că fragmentul tematic monteverdian din *Axion* apare şi în următoarea lucrare analizată, şi aşa mai departe, în toate cele patru piese ale lui **Ştefan Niculescu** ce includ saxofonul în ansamblul lor instrumental! Ar fi putut să-mi fie deconspirat acest detaliu în interviul din 2006 dar din fericire, surpriza descoperirii lui îmi aparţine. Se pare că nici Daniel Kientzy nu a fost prevenit în acest sens, iar încifrarea semnificativă a citatului pe parcursul lucrărilor nu a facilitat depistarea elementului lor comun. Odată identificat, el poate fi relativ uşor de reperat (atât auditiv, cât şi vizual) indiferent de varianta sub care este prezentat.

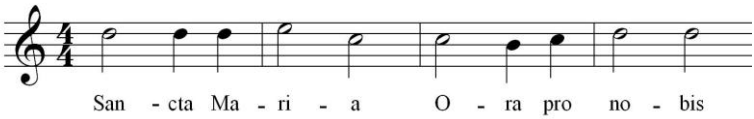
Este binecunoscut faptul că utilizarea *citatului* constituie un procedeu componistic des întâlnit în diverse perioade ale istoriei muzicii universale, inclusiv cea contemporană. În muzica românească îi putem enumera în acest sens pe Aurel Stroe,

https://biblioteca-digitala.ro

Anatol Vieru sau Tiberiu Olah[1]. Înşiruirea poate continua acum şi cu **Ştefan Niculescu**, menţionând că în cazul său şi al pieselor pentru saxofon, citatul din Claudio Monteverdi reprezintă o constantă, investită de fiecare dată cu o unică semnificaţie: de evocare a *sacrului*.

Secţionat în motive, intercalat cu alte teme sau prezentat integral în ştima solistului ori în diverse combinaţii instrumentale, fragmentul monteverdian degajă în muzica lui **Ştefan Niculescu** o forţă uimitoare. Prezent în momente cheie ale compoziţiilor (puncte culminante sau concluzive), citatul are un caracter solar, conectând simbolic, muzical, dimensiunea umană cu cea spirituală, planul orizontal cu cel vertical. Chiar dacă întreaga activitate şi creaţie a compozitorului este subordonată acestei intenţii, el o *încifrează* prin citatul ales, dându-ne astfel posibilitatea ca prin *descifrarea* lui să avem certitudinea mesajului său muzical, al crezului său artistic.

Sonata sopra „Sancta Maria ora pro nobis", SV 206:11 de Claudio Monteverdi este o secţiune dintr-o vecernie (vesperă) dedicată Fecioarei Maria, compusă pentru şase voci soliste, două coruri mixte şi orchestră, publicată în anul 1610 în timpul Papei Paul al V-lea. Piesa este alcătuită din paisprezece secţiuni, cea la care ne referim fiind a unsprezecea. De aici compozitorul român prea ideea melodică principală, atribuită vocilor, tratată de Monteverdi variaţional:



Exemplul nr. 1, transcrierea temei monteverdiene

Iată ce rol va avea citatul în cadrul primei compoziţii dedicată saxofonului de către Ştefan Niculescu:

[1] Vezi Valentina Sandu Dediu. *Ipostaze stilistice şi simbolice ale manierismului în muzică,* Editura Muzicală, Bucureşti 1997, pag. 206-209.

https://biblioteca-digitala.ro

1. Chant-son

Datând din anul 1989, piesa are o istorie povestită cu amuzament de către creatorul ei[1]. Aflat la Paris cu ocazia unui concert-portret în care i s-a cântat piesa *Invocatio*[2], **Ştefan Niculescu** a fost găzduit pe perioada şederii sale de către Daniel Kientzy. În glumă, acesta îi pretinde să îi scrie o piesă, iar compozitorul acceptă, cu toate că nu venise la Paris cu intenţia de a compune. A fost ideea lui Daniel Kientzy să îi propună o situaţie interpretativă particulară: două saxofoane (soprano şi alto) utilizate concomitent de către acelaşi interpret. Această modalitate a fost denumită *bifonie*, iar piesa *Chant-son* explorează tocmai acele posibilităţi combinatorii de sunete şi digitaţii care îi permit saxofonistului emiterea simultană a două linii melodice. Aşa cum reiese din mărturiile ambilor muzicieni, colaborarea dintre ei era nemijlocită, fiind chiar dictată de context. Compozitorul nu mai abordase anterior acest tip de scriitură, motiv pentru care pe măsură ce înainta în aşternerea pe hârtie a gândurilor, confrunta mereu realitatea partiturii cu posibilităţile interpretului. Pentru aceasta, era necesar să parcurgă o scară elicoidală de la etajul superior unde era găzduit şi unde compunea, la subsolul aceleiaşi clădiri, unde studia Daniel Kientzy şi unde primea avizul interpretului vis-à-vis de ceea ce scrisese până la acel punct. Acel traseu sinuos datorat arhitecturii de tip olandez a casei interpretului i s-a

[1] Amintirile despre conjunctura în care a fost creată piesa mi-au fost relatate de însuşi compozitorul într-o convorbire purtată în anul 2006, acasă la Domnia sa.

[2] La Sala Auditorium din Les Halles a avut loc un concert-portret în cadrul căruia s-a prezentat *Invocatio*, simfonie concertantă pentru cor a cappela – solicitată de Radio France, alături de compozitori precum Machaut, Poulenc, Scelsi, Xenakis. Piesele lor au fost alese tot de Niculescu cu intenţia de a dezvălui o familie de autori cu care el însuşi se înrudeşte. Un redactor al Radio France realiza în direct acest concert-portret, punând întrebări compozitorului, fapt catalogat de Ştefan Niculescu drept o experienţă originală.

https://biblioteca-digitala.ro

întipărit în memorie extraordinar de bine, la fel ca şi atmosfera pozitivă în care a creat-o[1].

Chant-son este o piesă de dimensiuni restrânse care s-a bucurat de o mare apreciere din partea comanditarului ei. Daniel a inclus-o rapid în repertoriul său şi a prezentat-o cu succes în nenumărate concerte, atât în ţară, cât şi în străinătate.

Aşa cum era de aşteptat, *Chant-son* este gândită atât pentru a pune în valoare tehnica instrumentistului, cât şi pentru a ilustra un tip de expresivitate proprie compozitorului. Timbrul instrumentelor constituie aici o premisă care generează concluzii interesante. Cea mai pregnantă este legată de utilizarea unor elemente morfologice omogene şi a dezvoltării lor variaţionale, procedeu prin care compozitorul conferă nu doar unitate piesei, ci şi un ethos specific. Îmbinând diatonia cu microintervalele, folosind *isonul*, ritmuri ostinate şi motive melodice spaţializate, **Ştefan Niculescu** asigură prin aceste câteva elemente baza unei compoziţii complexe în care unitatea şi diversitatea se înlănţuie pe principiul *coincidentia oppositorum.*

Bifonia implică un anumit tip de scriitură determinat de posibilităţile de emitere a sunetelor simultan la ambele instrumente. Cele două muştiucuri sunt acţionate de o coloană unică de aer, prin urmare instrumentele vor avea de cele mai multe ori trasee izoritmice. Astfel se derulează majoritatea fragmentelor din secţiunea întâi, *A (con violenza)* din *Chant-son.*

O altă situaţie posibilă este cea în care un saxofon menţine un sunet lung, timp în care cel de-al doilea prefigurează o linie melodică individualizată. Ea poate avea diverse profiluri şi dimensiuni, deoarece este probabil ca în asemenea cazuri să fie implicat *suflul continuu* ca element tehnico-expresiv atribuit ambelor instrumente. Evident, sunt

[1] După propriile mărturisiri, *Chant-son* este o piesă la care Ştefan Niculescu ţinea foarte mult.

https://biblioteca-digitala.ro

întâlnite şi alte ornamentări şi efecte ale liniilor melodice implicate în bifonie. Intonaţia microintervalică este unul dintre ele, procedeu pe care **Ştefan Niculescu** îl explorează şi pe a cărei expresivitate îşi bazează cea de a doua secţiune a piesei, *B (poco meno mosso)*. Sunt întâlnite de asemenea apogiaturile, trilurile, melodia timbrală (*timbro-laudie*[1]), pe întreg parcursul piesei, într-o pondere variabilă.

Cu toate că parametrul metric nu este definit în cadrul *Chant-son*-ului, cel ritmic se prezintă sub o formă extrem de precisă. Unitatea prevăzută de compozitor ca reper este pătrimea, dar practica instrumentală instituie optimea ca unitate-eşalon în derularea întregului discurs muzical. Deşi dimensiunile relativ restrânse ale piesei precum şi limitarea instrumentistului la acele tehnici şi combinaţii melodico-ritmice posibil de realizat în *bifonie* sunt evidente, valenţele expresive ale saxofonului/saxofoanelor transcend aceste bariere, uimind ascultătorul prin sonorităţile imaginate şi redate prin prisma acestei compoziţii.

Alăturarea saxofoanelor sopran şi alto instituie piesei o timbralitate aparte, aflată la graniţa dintre cea specifică lemnelor şi alămurilor. Prin plurivocalitatea caracteristică acestei creaţii, compozitorul ilustrează plastic principiile categoriilor sintaxice ale muzicii (la cel puţin două voci): omofonia, polifonia, eterofonia. Ele sunt dublate de fenomene dictate de percepţie, anume *rarefierea, detaliul* şi *aglomerarea*. Prin combinarea lor, alcătuieşte cu ingeniozitate o piesă convingătoare, cu încărcătură semantică autentică. Ea este precedată de indicaţia agogică *con violenza,* susţinută din punct de vedere sonor printr-o dinamică congruentă: *ff, cresc., fff.* Atmosfera frenetică, explozivă se reflectă mai ales în planul ritmic şi cel dinamic, însă şi aspectul melodic crenelat subliniază atitudinea interpretativă imaginată de compozitor.

[1] Termenul îi aparţine lui Daniel Kientzy şi se regăseşte în tratatul *Saxologie*, Ed. Nova Musica, Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. muz. nr. 2, ison ritmizat

Saxofonul alto este investit cu un discurs ostinat pe sunetul *mi*, uşor alterat cu variante microtonale. Menţinerea acestui sunet îl instituie drept pilon sonor al întregii piese, dobândind rol de susţinere a liniei melodice complementare din ştima celuilalt instrument. Înscriindu-se într-un ambitus relativ restrâns, discursul saxofonului sopran include iniţial motive de patru sunete dispuse în ipostaze permutative diferite (a se vedea primele trei grupări ritmice din *Ex. muz. nr. 2*). Aceasta modalitate de organizare sonoră aminteşte de teoria grafurilor, inspirată din geometrie şi transpusă de **Ştefan Niculescu** în sistemul său de compoziţie[1]. În *Chant-son* teoria respectivă nu este aplicată strict deoarece ostinato-ul, deci repetiţia sonoră constituie un procedeu impus de valenţele tehnice ale instrumentelor aflate în bifonie. Totodată, ostinato-ul este folosit de compozitor ca metodă de a realiza o densitate melodico-ritmică substanţială, acea *aglomerare* care se află în raport de complementaritate cu *rarefierea* şi *detaliul sonor.* Se poate afirma în continuarea aceleiaşi idei că ostinato-ul melodic, suprapus unei pulsaţii ritmice divers organizată constituie o variantă a isonului. Sunetul unic, lung, deasupra căruia o altă voce îşi desfăşoară melodia este înlocuit cu o prezentare detaliată, pulverizată în dese repetări ale sunetului respectiv. Am denumit acest procedeu *ison ritmizat,* sintagmă adecvată

[1] Conform acestuia, relaţiile intre sunete trebuie să se desfăşoare după principiul nonrepetabilităţii. Având trei sunete *A,B,C,* compozitorul determină variante posibile de combinare a lor fără ca relaţiile dintre două sunete să se repete.

https://biblioteca-digitala.ro

situaţiei propuse de **Ştefan Niculescu** în debutul *Chant-son*-ului.

Revenind la aspectul melodic din partitura saxofonului sopran, se observă lărgirea ambitusului prin salturi ascendente şi descendente, noile sunete primind valori punctate şi dublu-punctate, elemente de noutate pe lângă treizecişidoimile din debutul piesei. Valorile ample oferă urechii posibilitatea de a percepe sunetele în detaliu, interpretului – ocazia de a se odihni, iar piesei – acel echilibru între aglomerare şi rarefiere pe care autorul îl intuieşte foarte bine şi îl propagă prin intermediul tuturor compoziţiilor sale. Sunetele lungi au inclusiv rolul de *finalis-uri*, momente cadenţiale, unele aureolate de *coroane.*

Intonaţia microtonală este specifică unor motive melodice contrastante faţă de cel prezentat anterior. Ele se desfăşoară pe spaţii temporale mai extinse, valorile sunetelor permiţând producerea şi perceperea microintervalelor. Citându-l pe Dan Dediu, afirmăm următoarele: *„Niculescu defineşte eterofonia ca simultaneitate a materialului muzical originar şi a variantelor sale”*[1]*.* Iar dacă admitem faptul că un *mi supercromatizat*[2] este o variantă a sunetului *mi natural*, la fel ca şi un *fa hipercromatizat* descendent, **Ştefan Niculescu** ne oferă o mostră a principiului eterofonic la scară redusă, o abstractizare a conceptului până la cele mai mici dimensiuni posibile. În cazul de faţă, coexistenţa unui sunet alături de variantele sale microtonale reprezintă ilustrarea acestui principiu.

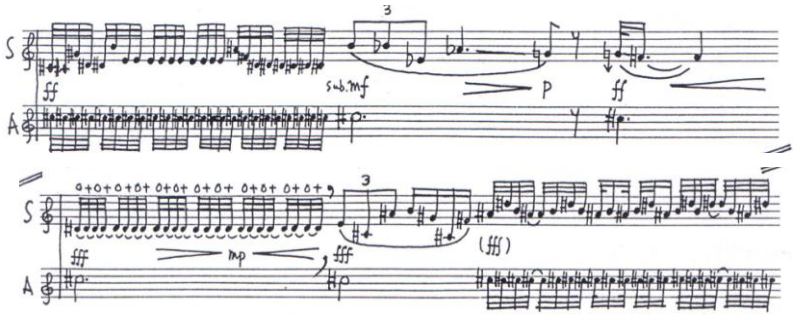
Ex. muz. nr. 3: ison/eterofonie

[1] Dan Dediu. *Ştefan Niculescu sau isonul ca soteriologie* în România Literară, ediţia online, nr. 19/2002. Vezi http://www.romlit.ro/tefan_niculescu_sau_unisonul_ca_soteriologie accesat la 2 decembrie 2010.

[2] Termenul îi aparţine lui Anatol Vieru.

https://biblioteca-digitala.ro

În acelaşi timp, exemplul anterior poate fi interpretat ca ilustrare a relaţiei *Unu-Multiplu*, unisonul/isonul constituind unitatea, iar variantele microtonale – multiplicitatea. Prin descongestionarea elementelor ritmice şi glisarea de sonorităţi netemperate, compozitorul realizează un contrast cu *violenţa* expresivă cerută interpretului în debutul piesei. Ulterior, acest efect va fi perpetuat prin alternarea fragmentelor ostinate, dense din punct de vedere motric, cu pasaje mai flexibile, diferenţiate sub aspect ritmic. *Trioletul* marchează categoria tipologică a noilor motive, fapt uşor de observat pe parcursul primei secţiuni a piesei.



Ex. muz. nr. 4 – apariţia trioletului, o nouă tipologie motivică

Trioletele fac posibilă o percepere a sonorităţilor în detaliu, elementele lor fiind spaţializate şi distanţate de segmente temporale mai mari în comparaţie cu cele care le preced. Se instaurează astfel efectul contrastant, opoziţia tipologică a motivelor conturându-se în mod evident.

Aspectul timbral (prin timbro-laudie) şi cel ritmic coroborează, pulsaţia rezultată constituind una dintre trăsăturile definitorii ale secţiunii A. Ea este amplu dezvoltată prin sincoparea formulelor ritmice utilizate anterior, prin permutarea unui număr finit de elemente melodice şi insistarea ostinată pe aceleaşi sonorităţi. Saxofonul sopran cucereşte spaţiul sonor prin acest tip de fraze intonate în nuanţe extreme (*fff)*, iar

https://biblioteca-digitala.ro

compensatoriu, acalmia este prefigurată de cele intens melodizate, rarefiate.

Ex. muz. nr. 5: opoziţia stărilor densitate-rarefiere

În privinţa sintaxei muzicale, se observă că predomină omofonia. Rapelul la muzica bizantină este totuşi perceptibil în anumite momente ale piesei, ca cele introduse de triolet, deoarece suportul isonic şi tratarea netemperată a vocii superioare îşi găsesc corespondent în practica liturgică bizantină (a se vedea ex. muz. anterior).

Nici imitaţia, procedeu specific polifoniei nu lipseşte din desfăşurarea *Chant-son*-ului. În finalul secţiunii, vocile sunt inversate: saxofonul sopran preia *isonul ritmizat* în timp ce saxofonul alto prefigurează acelaşi tip de linie melodică oscilantă, structurată conform *teoriei grafurilor.*

Ex. muz. nr. 6: organizarea sunetelor conform teoriei grafurilor

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru exemplificarea acestora, ştima saxofonului alto conferă un material potrivit: luate patru câte patru, sunetele astfel regrupate dezvăluie combinaţii unice. *Do, si, la#, si* vor fi transcrise sub forma *a,b,c,b* pentru o mai simplă ilustrare a permutărilor alese de compozitor. Acestea sunt: *a,b,c,b; a,c,a,b; c,a,c,b; a,b,c,a; b,a,c,b; c,b,a,c; a,c,b,c; a,b,a,c; b,a,b,c.* Excepţia care confirmă regula este chiar prima ipostază, repetată în cea de-a şaptea postură combinatorie. La fel continuă organizarea pasajului următor, a cărui celulă melodică este alcătuită din sunetele *solb, sib, dob.* În cadrul celor zece grupuri de patru sunete, una singură (tot prima) este dublată în finalului şirului, astfel: *a,b,c,a; b,a,b,c; b,a,c,b; c,a,b,a; c,b,a,b; c,a,c,b; a,b,a,c; b,c,a,b; c,b,a,c,* iar ultimei celule i se adaugă o completare recurentă *a,b,c,a,c,b,a* cu axă de simetrie sunetul *a.*

Iată deci cum trei tipuri de motive ritmico-melodice stau la baza edificiului sonor al primei secţiuni a lucrării. Ostinato-ul dinamic, dens cu melodiile care-l însoţesc, isonul clasic în combinaţie cu pasaje microtonale pe de-o parte, şi cele amplu melodizate – pe de altă parte constituie elemente prin care ideile general-valabile, specifice creaţiei lui **Ştefan Niculescu** sunt transpuse în această situaţie interpretativă propusă de saxofoanele alto şi sopran. Aglomerarea, detaliul, rarefierea, omofonia, polifonia, eterofonia, isonul, teoria grafurilor – toate transpar prin gesturi componistice clare. Cu toate că dimensiunile piesei sunt de factură miniaturală, complexitatea ei rezidă tocmai în puterea de concentrare a informaţiei în cadrul acesteia. Deşi disonanţele joacă un rol important în limbajul piesei, consonanţele predomină, marcând puternic percepţia ascultătorului. Chiar şi sonorităţile netemperate sunt circumscrise unui centru prin forţa exercitată de sunetul-ison.

Odată cu secţiunea a doua, *Poco meno mosso,* se constată cum aceleaşi elemente arhitecturale primesc un nou tip de expresivitate, subordonate unei atmosfere apolinice, echilibrate. Aspectul melodic predomină în favoarea celui ritmic, iar *detaliul* este perceptibil pe întreg traseul evolutiv al ştimelor saxofoanelor. Tempo-ul mai lent favorizează conturarea clară a liniilor melodice, aşa cum rezultă din debutul secţiunii *B.* Ele combină din punct de vedere ritmic diviziuni normale şi

https://biblioteca-digitala.ro

excepţionale ale valorii binare (pătrimea), înglobând în profilul lor două motive prezente la începutul piesei: cel preponderent ritmic, ostinat, şi cel melodizat, introdus de triolet. Rezultatul îl constituie o suprapunere de două voci cu un profil sinuos aflate în relaţie de complementaritate.

Ex. muz. nr. 7: debutul secţiunii B

Izoritmia pasajului este dictată de posibilităţile tehnice ale impuse de bifonie, iar mişcarea aproape în oglindă a vocilor aminteşte de principiile polifoniei, la fel ca şi încrucişarea vocilor. Se remarcă totodată unitatea tematică a secţiunilor piesei, asigurată prin reiterarea variată a celulelor ritmico-melodice (răsturnare, recurenţă – vezi celulele ritmice punctate din exemplul de mai jos şi cele din *ex. muz. nr. 2*):

Ex. muz. nr. 8: încrucişarea vocilor

Repausul pe unison este din ce în ce mai des întâlnit la sfârşituri de fraze (a se vedea ex. de mai sus) iar isonul devine fundament al unui *cânt* apropiat ethosului bizantin. Saxofonul sopran îşi reia rolul de solist, în timp ce alto-ul menţine isonul pe durate variabile. Sunetele melodiei se înlănţuie sub forma unor melisme în care se regăsesc atât sunete diatonice cât şi netemperate. Impunerea fundamentalei – pilon al întregii piese – este realizată printr-un joc de registre în care sunetele *do#, re, mi* şi *fa#* se regăsesc în octave diferite. Salturile implicate

https://biblioteca-digitala.ro

sunt atenuate de valorile lungi, fiecare element al melodiei fiind clar perceptibil.

Ex. muz. nr. 9: citatul monteverdian

Piesa se încheie într-o atmosferă luminoasă în care sunetele radiază o energie prin forţa pulsatorie a respiraţiei interpretului, valorificată până la ultimul sunet. Cu toate că nu posedă un număr semnificativ de caracteristici specifice muzicii sacre, *Chant-son* conţine şi transmite celor ce o ascultă o inefabilă aspiraţie spre înalt.

Citatul monteverdian apare ca o concluzie solară, intonată de saxofonul sopran chiar în finalul compoziţiei. **Ştefan Niculescu** transpune varianta originală pe sunetul *mi* şi îi aduce semnificative modificări metro-ritmice şi de registru (a se vedea prin comparaţie, *Ex. muz. nr. 1*). Organizarea motivică o păstrează însă, adaptând-se inclusiv la posibilităţile interpretative ale solistului. Se observă inclusiv prefigurarea elementelor din conturul citatului înainte de expunerea lui integrală, utilizate parcă pentru afirmarea ideii de *unitate în diversitate*. Accepţiunile semantice pot fi numeroase. Ceea ce pare destul de evident este însă finalul. Un *„Ave, Maria!”* nerostit, sugerat, puternic afirmat dezvăluie scopul/funcţionalitatea piesei: ofrandă adusă divinităţii.

Bibliografie:

NICULESCU; Ştefan. *O teorie a sintaxei Revista Muzicale* în Revista Muzica, nr. 3/1973

NICULESCU, Ştefan. *Reflecţii despre muzică,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 2006

SANDU-DEDIU, Valentina. *Ipostaze stilistice şi simbolice ale manierismului în muzică,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1997.

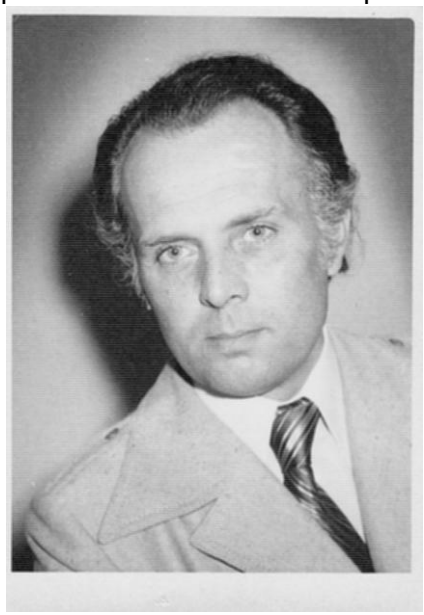
SANDU-DEDIU, Valentina. *Muzica nouă între modern şi postmodern*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2004.

https://biblioteca-digitala.ro

George Draga şi eterofonia în anii ’70

Alice Tacu

Anii ’60-’70 în muzică pot fi priviţi din oricare unghi pentru a da la iveală un peisaj divers şi pigmentat. Fie că



recunoaştem anii revoluţionari ai culturii pop întruchipaţi, să spunem, într-o cheie de lejeritate, în emblematicul grup rock *The Beatles*, libertinajul contraculturii sau generaţia hippie, fie că ne uităm în spaţiul de desfăşurare, dimpotrivă, dificil al muzicii culte, unde sunt formulate structuri matematice, texturi sau lucrări preocupate de testarea limitelor şi extinderea posibilităţilor instrumentale, diversitatea nu este greu de găsit la niciun nivel.

Însă, dacă în loc de privirea distanţată asupra ansamblului global, am coborî în intimitatea muzicii româneşti, de aici am putea să alegem o serie de concepte care nu răzbesc în ţesătura planului mondial, însă croiesc un specific al locului sau, mai larg, al zonei est-europene. Unele dintre cele mai pregnante preocupări româneşti s-au construit în jurul *eterofoniei*. S-a spus că scriitura eterofonică, una dintre contribuţiile originale din muzica românească contemporană, a fost întemeietoare de şcoală şi, în orice caz, amploarea pe care

https://biblioteca-digitala.ro

a luat-o după anii ’60 i-a câştigat renumele de trăsătură definitorie (caracteristică) a muzicii noastre. La texturile eterofonice s-a ajuns pe diverse căi ale raţiunii, fiecare compozitor având propriile concepţii componistice pe trunchiul cărora s-a sudat ideea eterofoniei.

Câteva date despre eterofonie

Eterofonia arhaică

Eterofonia nu este un termen circumscris spaţiului românesc. Din vremuri arhaice născută (muzicile tradiţionale abundă în exemple eterofonice), a ajuns pe la jumătatea anilor 1900 într-o postură de noutate a limbajului componistic de secol 20. A existat, însă, de când melodiile erau transmise pe cale orală şi cultura muzicală era înscrisă numai în vocea şi instrumentul oamenilor care cântau. Fiind dată mai departe sub o formă vie, spusă, melodia se înmuia în simţurile ascultătorului asemenea unui şablon metalic şi cald, modelabil, care îşi păstrează forma în parametri generali, dar ale cărui contururi puteau fi schimbate de strânsoarea degetelor percepţiei sau de agerimea memoriei. Melodia nu era pentru mai mulţi interpreţi aceeaşi. Se poate spune în schimb că mai mulţi interpreţi ştiau *cam* aceeaşi melodie. Doi oameni cântau deodată aproape acelaşi cântec şi în ciuda diferenţelor dintre ei, puteau şti că se raportează la o unică sursă. Varierea se datora fie fanteziei de moment sau dispoziţiei celui care cânta, fie era un simplu accident sau chiar o farsă a minţii care rememora fragmentar ceva ce auzise odată. Eterofonia se producea atunci când două variante ale aceluiaşi „adevăr” apăreau în acelaşi timp. *Schimbarea minimală* era elementul ei caracteristic. De aceea eterofonia aparţine prin definiţie modernului, forţei care împinge spre noutate, dat fiind că orice adaos personal pe care l-ar fi putut face un cântăreţ însemna un act de creaţie. Aşadar, eterofonia a fost de-a lungul timpului unul din mecanismele înnoirilor din tradiţia orală a muzicii popoarelor şi un însemn al „lumii vorbite”.

https://biblioteca-digitala.ro

Eterofonia modernă

Ceea ce apare în muzica din „lumea scrisă", zis cultă, în prima jumătate a secolului 20, redimensionează înţelesul arhaic al eterofoniei şi creează platforma pentru sondări teoretice în contextul muzicii contemporane. Definirea teoretică a eterofoniei în muzica savantă are loc abia în anii '60, începând de la Pierre Boulez şi cartea de căpătâi a serialismului postbelic, *Penser la musique aujourd'hui*[1]. În spaţiul românesc, eterofonia prinde contur în studiile Clemansei Liliana Firca şi ale lui Ştefan Niculescu[2], ulterior desfăcându-se în două nervuri existenţiale: conceptualizarea făcută de Tiberiu Olah[3] şi teoretizarea lui Ştefan Niculescu, cel care întemeiază epistemologic eterofonia. Însă teoretizările nu au adus numai clarificări conceptuale, cât şi prilejul unor evoluţii semantice a ceea ce înţelegem prin eterofonie. Cu alte cuvinte, noi fenomene au fost plasate în acelaşi spaţiu de existenţă, chiar dacă luate individual, ele par să aparţină unor lumi diferite. Dar distincţiile le vom clarifica mai târziu. În plan românesc,

> Interesul teoretic şi creator pentru eterofonie pare a corespunde unui spirit al timpului: pe de o parte mereu reînnoita descoperire a creaţiei enesciene, pe de alta inaugurarea unor concepte de creaţie, extrase din anumite tradiţii, şi capabile totodată de a corespunde avangardei muzicale.[4]

---

[1] Ed. Gonthier, Paris, 1963

[2] Clemansa Firca, "Heterofonia în creaţia lui George Enescu / L'hétérophonie dans la création musicale de Georges Enesco", în *Studii de Muzicologie* 4, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968, pag. 307-318 şi Ştefan Niculescu, "Eterofonia", în *Studii de Muzicologie* 5, Editura Muzicală, Bucureşti, 1969 şi în *Reflecţii despre muzică*, vol. I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980, pag. 271-238

[3] Tiberiu Olah, "Poliheterofonia lui Enescu: o nouă metodă de organizare a materialului sonor" (1982-3), în *Tiberiu Olah. Restituiri*, editor Olguţa Lupu, Editura Muzicală, Bucuresti, 2008, pag. 117-139

[4] Valentina Sandu-Dediu, "Eterofonia: tradiţie arhaică sau/şi tehnică de compoziţie în creaţia lui Ştefan Niculescu şi Tiberiu Olah", în

https://biblioteca-digitala.ro

Esenţa eterofonică

Esenţializată, eterofonia se defineşte prin ambivalenţă, prin variante de structuri ce se aud simultan sau aproape simultan, care chiar şi în starea de diferenţă tind una către cealaltă, către suprapunere şi „monodizare". Vocile evoluează quasi-individual, se distanţează, câteodată o voce este mai simplă şi alta mai colorată, dar ele sunt esenţial orientate una către cealaltă şi contururile lor se intersectează uneori impredictibil. Aşadar, eterofonia - deşi vlăstar crescut din monodie, şi rudă cu omofonia şi cu polifonia - este o formă specială de plurivocalitate, care nu poate fi asimilată de niciuna dintre sintaxele mai înainte menţionate. Nu poate fi redusă la monodie, omofonie sau polifonie. Ea reprezintă o sintaxă nouă şi de sine stătătoare, care are înscris în sine un prototip popular.

În aspectul său muzical, Niculescu rezumă eterofonia la accepţiunea cea mai generală, de balans între monovocalitate şi plurivocalitate. Esenţa oscilantă este definitorie atât sintaxei eterofonice, cât şi rezonanţei naturale, fiind un fenomen fundamental al acusticii cu care s-au făcut paralele de sens (nodurile şi ventrele create de aer în tubul rezonator). Fundamental este şi principiul lui Unu conform teoriei lui Heraclit în metafizică, în care Ştefan Niculescu a găsit puncte de intersecţie cu unisonul eterofonic. Iată trei raze – muzicală, acustică şi filosofică – care prezintă similitudini şi permit să fie legate conceptual de acelaşi sâmbure. Astfel, raportul Unu (monovocalitate) şi Multiplu (plurivocalitate) a putut fi dezvoltat sub diverse aspecte - sonore şi estetice - în muzica eterofonică. Dincolo de suportul muzical a putut exista un întreg arbore de conexiuni la care compozitorii deceniilor trecute să se raporteze.

Dar până la a înainta pe drumul detaliului, trebuie făcută distincţia între cele patru ipostaze teoretice ale eterofoniei, în

Muzica nouă între modern şi postmodern, Editura Muzicală, Bucureşti, 2004, pag. 51

https://biblioteca-digitala.ro

gândirea lui Boulez, Niculescu, Ligeti şi Olah. Voi începe după un impuls sentimentalist, ţinând să raportez la gândirea românească diferitele modele de înţelegere.

Eterofonia „ornamentală"

Există compozitori care apelează la eterofonie „în intenţia re-creării vreunui etos al tradiţiei arhaice de unde provine eterofonia"[1] şi care păstrează un oarecare spirit al creaţiei orale. În muzica românească, prima utilizare notabilă a eterofoniei se întâmplă la George Enescu, în a cărui muzică se întâlneşte un permanent balans între arhitecturile consacrate „clasice" şi spiritul popular. Enescu creează un folclor imaginar şi integrează în muzica sa spiritul rapsodic al muzicii populare, cu ritmica ei liberă, doinită, de tip *parlando rubato*. Caracterul improvizatoric şi melodiile variate într-o manieră folclorică, inexactă, cu întorsuri neaşteptate, dar totuşi curgătoare, sunt însemne ale preocupării eterofonice. Enescu nu sistematizează eterofonia într-un demers teoretic, ci doar caută să oglindească cât mai fidel fenomenul din muzica populară, întinzând subtil acelaşi material tematic în întreaga orchestră, la voci care cântă simultan, când în unison, când multivocal. De la Enescu, mulţi compozitori români vor prelua tehnica eterofoniei pe care o vor adapta după propriile concepţii, vor ajunge la fuziuni cu alte tradiţii muzicale şi îşi vor crea propriile sisteme de organizare. Ştefan Niculescu îmbină eterofonia cu isonul şi cu melosul bizantin, spre exemplu. Iar Tiberiu Olah ajunge la o sinteză între postserialism şi un modalism din care extrage eterofonia, spiritul *rubato* şi ideea ciclicităţii.

Textura eterofonică

Însă ceea ce Ştefan Niculescu numeşte eterofonie, György Ligeti etichetează în lucrările proprii drept micropolifonie[2]. În anii '60, Ligeti şi Krzysztof Penderecki

[1] Valentina Sandu-Dediu, "Eterofonia: tradiţie arhaică sau/şi tehnică de compoziţie în creaţia lui Ştefan Niculescu şi Tiberiu Olah", pag. 51

[2] Pentru detalii, vezi discuţia publică din cadrul Festivalului Wien Modern '92, consemnată de Valentina Sandu-Dediu într-un articol şi

https://biblioteca-digitala.ro

experimentează (în contextul Festivalului de la Darmstadt) în arealul texturilor, tehnică ce se va conjuga programatic cu şcoala poloneză – în creaţia lui Witold Lutosławski, Henryk Górecki ş.a. Rezumând, există compozitori care fac uz de eterofonie distinct, ca tehnică de structurare a texturilor, deci văd posibilitatea de croire polifonică a muzicii prin eterofonie şi reduc prezenţa ei la o sintaxă multivocală. În România, preluarea texturilor eterofonice cu fragmente parţial aleatorice va avea, de asemenea, ecouri particulare în creaţia mai multor compozitori (de la George Draga, la Adrian Iorgulescu ş.a.)

Eterofonia structurală

Pe lângă tehnica eterofonică ce întinde o mână spre tradiţia orală, pe de o parte, şi eterofonia texturilor sau a micropolifoniei, pe de alta, un al treilea drum şi o înfăţişare distinctă a avut eterofonia din serialism. Pierre Boulez a fost singurul compozitor vest european - cel puţin la vremea respectivă - care a vorbit despre eterofonie în cartea sa *Penser la musique aujourd'hui*[1]. Boulez creează o nouă lume a mai cuprinzătorului serialism postbelic, în care eterofonia se pliază pe gândirea structuralist-serială. Ceea ce pentru şcoala românească era un fenomen care pleacă de la esenţa monodică a cântului popular, în serialism are mai degrabă valenţe de metodă de organizare concretă a sunetelor. În accepţiune serială, eterofonia, pentru a putea fi controlată structuralist, este restrânsă la aspectul înălţimilor – model şi variante asemănătoare –, la repartiţia aproape simultană a unor linii cu înălţimi identice intonate de mai multe voci. O melodie calchiată există odată cu sine însăşi într-un timp defazat şi într-o apariţie ce poate varia intensitatea şi timbrul. Noul fenomen

publicată în diferite cărţi. Una din sursele disponibile este Ştefan Niculescu, *Reflecţii despre muzică*, vol. II, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2006, articolul *Dialog: Karsten Witt, György Ligeti şi Ştefan Niculescu* editat de Valentina Sandu-Dediu (1993), pag. 146

[1] Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Editions Gonthier, Genève, 1964, pag. 140 apud Ştefan Niculescu, *Reflecţii despre muzică*, vol. I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980, *Eterofonia*, pag. 272

https://biblioteca-digitala.ro

capătă deci alte valenţe din perspectivă serială, mutându-şi sensul din planul monodic în cel polifonic. Se urmăreşte axa verticală şi nu desfăşurarea orizontală a muzicii. Centrul de greutate se deplasează înspre zona suprapunerii texturale, unde privirea pleacă din orizontal şi merge spre vertical sau global - de la linie la repartiţiile şi intersecţiile vocilor, de la individual la colectiv. Boulez făcea o analogie între eterofonia serială şi imaginea plăcilor de sticlă suprapuse: chiar dacă fiecare placă ar avea imprimat acelaşi desen, o privire prin blocul cu fâşii de sticlă ar pune în evidenţă repetiţia, dar şi micile imperfecţiuni. Privindu-le, obţii o perspectivă verticală, dar şi multiplă.

Se cuvine a se face o distincţie între creativa eterofonie „ornamentală" din tradiţia arhaică, imprecizia eterofoniei din texturile aleatorice şi eterofonia „structurală", ca formă mai elaborată şi rigidă.

Eterofonia colaterală

Tot sub umbrela aceluiaşi termen a fost cuprins un alt înţeles, de data aceasta fără nici o legătură cu tehnicile moderne de compoziţie. Am putea să o numim eterofonie „colaterală", rezultată ca joc instrumental din scriitura armonică şi contrapunctică. Întâlnim adesea dublaje inexacte de voci, în care una dintre liniile instrumentale o variază uşor pe cealaltă, asemănătoare ei. Dacă vorbim despre muzica orchestrală, ne gândim la situaţiile în care numărul instrumentelor implicate este mai mare decât numărul de voci reale, aducând chiar şi minimale înfloriri şi implicit suprapuneri timbrale (adesea dublajele dintre violoncel şi contrabas în muzica simfonică europeană din secolele 18-19). La fel se întâmplă şi în cazul în care o temă apare suprapusă cu variaţiunea ei ornamentată sau uşor variată ritmic. Pentru o eterofonie „colaterală", se spune că Tiberiu Olah avea ochi foarte abili. Scrutând „umplutura" armonică, s-ar putea descoperi că dimensiunea verticală a mai multor muzici „clasice" se rezumă sau se bazează pe un mecanism eterofonic - înţeles altfel decât cel din creaţia lui Enescu. Bunăoară, jocurile timbrale şi ritmice din

https://biblioteca-digitala.ro

partiturile lui Debussy făureau o melasă sonoră din armonii figurate divers şi din cumulări de timbruri.

Fără să trebuiască să stai prea mult pe gânduri, s-ar putea aduce obiecţii acestei dărnicii semantice a eterofoniei, pentru simplul fapt că eşuează mai degrabă într-o confuzie terminologică. Însă este dificil de pus vina în spatele unui teoretician predispus la a vedea sincroniile conceptuale spontane din secolul 20, în aceeaşi măsură în care nu poate fi blamată nici etimologia permisivă a muzicii *eteros-fone*.

Deşi toate aceste preocupări eterofonice au mers într-un pas *quasi* paralel, ramificaţiile nu au avut toate aceeaşi importanţă. Boulez a avut o optică constructivistă pentru care eterofonia nu a suscitat decât un interes pasager şi predominant teoretic, în vreme ce eterofonia în spaţiul românesc a însemnat o prezenţă substanţială în creaţia anilor ’60-’80, dar şi după aceea.

Tipurile de eterofonii la George Draga

Eterofonia la George Draga

Să ne restrângem atenţia asupra peisajului muzical românesc. În jurul fruntaşilor care deschideau noi teritorii sonore în deceniul 7, porneau reverberaţii la care mai ales vocile mai tinerilor creatori erau receptive.

În timp ce Ştefan Niculescu scria *Heteromorfie* (1967), *Formanţi* (1968), *Unisonos I* (1970), *Unisonos II* (1971) şi *Ison I* (1973), piese legate de investigaţiile sale eterofonice, Anatol Vieru încheia lucrul la *Sita lui Eratostene* (1969) construită în baza calculelor matematice, iar Aurel Stroe contura studiile despre „clasele de compoziţii” (1970-71), un alt compozitor (care abia din anii ’60 începe să scrie primele opusuri) reacţionează la noile cercetări eterofonice şi completează tabloul anului 1969 cu lucrarea *Eterofonii pentru zece instrumentişti*. Este vorba despre **George Draga** (1935-2008).

https://biblioteca-digitala.ro

Cel puţin în prima parte a carierei sale componistice, George Draga este interesat de modernism, scrie o muzică în consecinţă legată întrucâtva de avangarda anilor ’60-’70, cu elemente seriale, eterofonii, procedee matematice (posibil deprinse de la profesorul său de compoziţie, Anatol Vieru), teoria grupurilor, şirul lui Fibonacci. Este preocupat de noutate şi analizează muzica unor compozitori precum Niculescu, Stroe, Olah, Berger. De la lucrările de şcoală, din ’61 încoace, abordează cu predilecţie muzica simfonică şi cea vocal-simfonică. O bună parte din lucrări îi sunt publicate şi, cum se întâmpla în regimul comunist, au beneficiat şi de prime audiţii în virtutea programului de promovare a muzicii autohtone. Între cele care rămân considerate vârfuri ale compoziţiilor sale se numără aproape toate lucrările tipărite, între care menţionăm *Muzica de concert* (1968), *Eterofoniile pentru zece instrumentişti* (1969), două uverturi de concert (1969, 1974), *Preludiul pentru orchestră de coarde şi cvintet de suflători* (1971) şi poemul simfonic *Sarmizegetusa*.

Câţiva termeni pot fi puşi în relaţie cu creaţia lui Draga:

→ eterofonia sau, mai bine zis, cel mai adesea un anumit tip de polifonie eterofonizată pe care analiza de mai jos o va privi în amănunt;

→ modalismul combinat cu tehnici moderne, astfel încât să iasă în evidenţă aspectul consonant al sonorităţilor;

→ interesul pentru o muzică fără efuziuni romantice, dar şi predilecţia pentru un spirit evocator, pe care îl urmăreşte în câteva lucrări implicate în contemporaneitate sau cu obiect istoric, precum *Sarmizegetusa*, *Uvertura de concert nr. 2 „În memoria eroilor neamului”*;

→ intenţia de a scrie o muzică spontană, cu jocuri timbrale din combinaţii de instrumente; compozitorul urmărea fantezia timbrală, dar într-o formă „pură”, care să nu facă uz de efecte speciale la instrument sau „artificii”; de aici rezultă diversitatea angajării instrumentale într-o

https://biblioteca-digitala.ro

piesă orchestrală, când în *tutti*, când în ansambluri mai mici, continuu variate;

→ ritmurile complementare dintre voci, rezultate din corelarea unor matrice matematice cu o serie de valori ritmice, astfel încât *pattern*-urile ritmice ale vocilor să nu se suprapună;

→ asocierea înălţimilor cu valorile ritmice, uneori în funcţie de importanţa înălţimilor în mod; totodată, preferinţă pentru o melodică emanată din permutarea elementelor modale;

→ formele clare, arhitecturile echilibrate, calculate ca dimensiune, secţiunile proporţionate fiind de multe ori construite în virtutea contrastului muzical direct, neînvăluit.

Materializări diverse ale eterofoniei în *Eterofonii pentru zece instrumentişti*

Dacă până acum am vorbit despre tipurile distincte de eterofonie, apoi am relaţionat eterofonia cu numele lui George Draga, aş vrea să închidem şi mai mult cercul de focalizare, privind cu titlu de exemplu câteva subtilităţi eterofonice din lucrarea *Eterofonii pentru zece instrumentişti* – deja încadrată în rama anului 1969. „Este poate cea mai reuşită creaţie camerală a lui George Draga. Şi poate cea mai originală la nivelul întregii creaţii", scria Liviu Dănceanu despre *Eterofonii* în anul 1986, într-un studiu dedicat lui Draga[1]. Lucrarea face parte dintr-un şir rodnic de ani, între 1967-1971, în care au ieşit la iveală *Cantata festivă pentru cor şi orchestră* (1967), *Cvartetul de coarde nr. 1* şi *Muzica de concert* (1968), *Eterofoniile* şi *Uvertura de concert nr. 1* (1969), apoi la o mică distanţă de timp *Preludiul pentru orchestră de coarde şi cvintet de suflători* (1971).

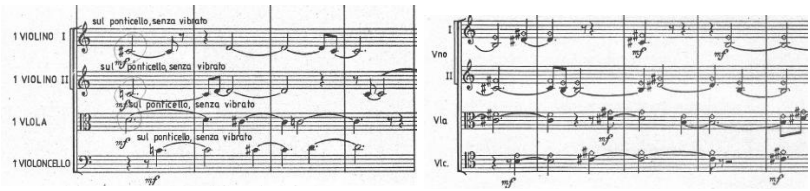
[1] Liviu Dănceanu, "George Draga – Portrait", în *Muzica* nr. 6/1986, pag. 43-48, citat din varianta în limba română a studiului, versiune nepublicată.

https://biblioteca-digitala.ro

Eterofoniile arată o muzică mai degrabă rapsodică, în care sunt explorate valenţele jocurilor timbrale eterofonice şi posibilităţile de plămădire ale unei sintaxe care, la vremea respectivă, devenise obiectul atenţiei în muzica multor compozitori români receptivi la noutate. Scrisă pentru cvartet de coarde, cvintet de suflători (flaut care mută în flaut piccolo, oboi, clarinet, fagot, corn) şi câteva instrumente de percuţie (clopote, *temple blocks* şi talgere suspendate), ea angajează mini-ansambluri diverse, de obicei duo-uri, trio-uri şi cvartet, fie ca atare, fie deasupra unui ison ţinut de alte instrumente. În final, un caleidoscop de formaţii îşi schimbă configuraţia sonoră odată cu fiecare articulaţie formală şi dă per total impresia unei improvizaţii care se coagulează necalculat în fascicule eterofonice şi în polifonii responsoriale. Dincolo de aceste modificări continue de structură, există o **fundaţie eterofonică neîntreruptă**, în ipostaza ambelor elemente ale sale, unison şi ventre, fie că ea se alcătuieşte:

→ a. dintr-o simplă şerpuire eterofonică, cromatică, în jurul aceluiaşi sunet, lăsând efectul sonor al unei melase, care se întinde şi se comprimă, cu ciocniri semitonale între voci;

Exemplul 1[1] (măs. 1-4)

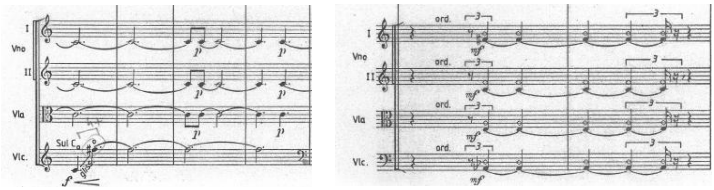


→ b. dintr-un ison, o notă sau un acord ţinut (acord format din sunetele modului);

[1] Exemplele muzicale sunt date din partitura *George Draga, Eterofonii pentru zece instrumentişti*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982.

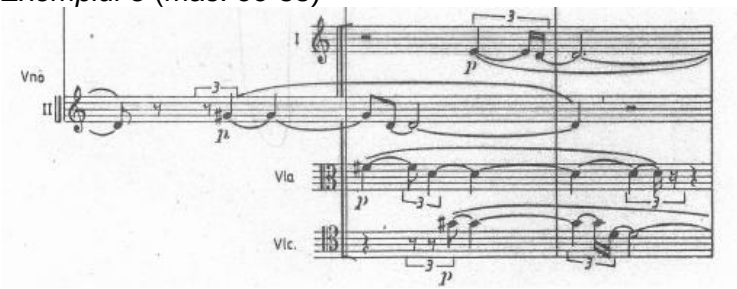
https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 2 (măs. 21-24, 39-40)



→ c. dintr-un unison, o notă de sprijin în care se amalgamează şi de care se desprind toate instrumentele, nesincronizat. Este un sunet prelung, dar inclus într-o formulă de două sunete, întotdeauna descendente, asemenea unui oftat muzical. Notele străine de ison sunt mai scurte, chiar şi atunci când au un pas aşezat de desfăşurare; deşi caută să se desfacă din unison, poposind pe alte note ale structurii modale, întotdeauna coboară înapoi spre centrul lor de gravitate. În final, nu reuşesc decât să magnetizeze pilonul sonor principal, într-un mod nu prea diferit de balansul specific doinei româneşti, dintre fundamentală şi cvarta descendentă pe care instrumentul o atinge de mai multe ori până să se aşeze definitiv pe tonică.

Exemplul 3 (măs. 53-55)

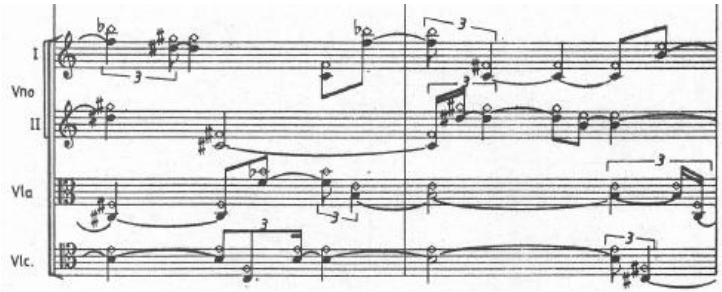


→ d. dintr-o scriitură ceva mai apropiată de cea polifonică, în care fiecare voce din fasciculul eterofonic merge pe drumul său propriu, permutând sunetele

https://biblioteca-digitala.ro

modului într-o manieră diferită, dar intersectându-se ocazional în noduri unisonice.

Exemplul 4 (măs. 79-80)



→ e. dintr-o eterofonie similară celei de la punctul „d", însă într-un rol „tematic" şi nu de acompaniament. Vocile sunt individualizate, dar nu îndeplinesc o simplă permutare a treptelor modale ca să ţină în ureche sonoritatea generală, armonică, a modului, ci construiesc, au o direcţie şi un contur dinamizat.

Exemplul 5 (măs. 95-97)

Chiar şi atunci când aceste cinci tipuri de straturi eterofonice sunt formate din ventre, ele tind să se focalizeze tot

https://biblioteca-digitala.ro

înspre unison. Situaţiile „d” şi „e” sunt mai degrabă o aglomerare de micro-ventre care ”bâjbâie” în prejma unor piloni schimbători, aceia fiind treptele modale. Factorul ritmic este deopotrivă important în fabricarea unei asemenea ţesături sonore. Vocile eterofonice nu sunt doar defazate sau variate, astfel încât să nu se potrivească în mersuri paralele, ci sunt puse într-un ritm absolut complementar. De la începutul până la sfârşitul piesei există puţine momente de izoritmie şi aproape întotdeauna voci plasate în ipostaze de contrarietate ritmică perfectă – atât în acompaniament, cât şi în dialoguri sau în ansamblurile de soliști care evoluează deasupra stratului de acompaniament. Mai ales în cazurile „d” şi „e”, unde aspectul aglomerării este accentuat, vocile sunt ca dinţii unor roţi zimţate, nu se suprapun, ci se succed rapid în intrări consecutive.

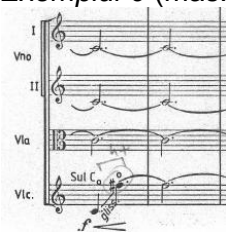
Deşi eterofonia este o prezenţă perpetuă în lucrare, tipul ei de a se înfăţişa se schimbă în principiu de la o structură la alta. Iar structurile – sau organizarea spaţială diversă a instrumentelor – delimitează destul de precis secţiunile formei. Într-o desfăşurare ce scontează pe efectul improvizatoric, există câteva **„elemente de bucătărie”** cu ajutorul cărora se plămădeşte întregul. Fiind recognoscibile, ele ajung în final să îndeplinească rolul unor escorte care însoţesc auditorul, dându-i sentimentul recunoaşterii şi al coeziunii într-o muzică altminteri fără o linie de desfăşurare lină şi continuă. Mai multe elemente revin sub o formă mai clară sau mascată pe parcursul piesei:

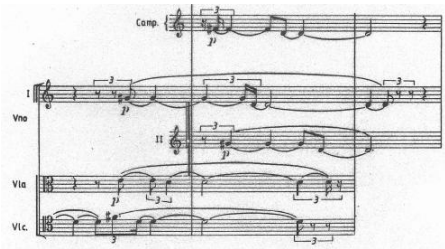
→ secundele (mari şi mici) rezultate din învălmăşeala eterofonică sunt o astfel de punte a memoriei; dar numai în eterofoniile lente şi care nu servesc drept suport pentru o linie melodică, aşa cum sunt cele de tip „a” prezentate mai sus. În expunerea lor ca atare, simplă şi neacoperită de voci cu alte funcţii, ele creează o marcă auditivă recurentă pentru ascultător;

→ cvartele mărite, sub diverse forme; de la semnale sonore izolate, la rolul cheie în alcătuirea melodiilor (de interval întâlnit frecvent în melodii), până la gest de balans în eterofoniile de tip „c”;

https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 6 (măs. 21-22, 36-37, 56-58)

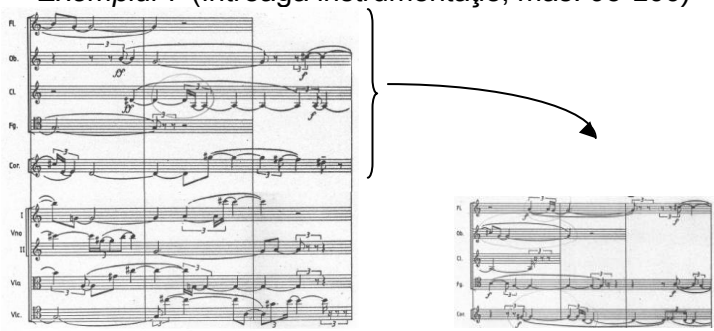




→ eterofoniile de tip „c”, care apar întotdeauna ca o detensionare după o structură aglomerată şi alertă. Ele rămân în memorie prin unisonul instabil pe care îl aduc, într-o stare incertă dintre potolire şi potenţial pentru un nou avânt. Cu alte cuvinte, există două forţe care ţin în picioare structura: duelul dintre aşezarea pe fundamentală şi propulsarea noilor sunete, cu capacitatea de a rupe acest centru de gravitaţie. Eterofoniile de tip „c” sunt de fapt o trenă a structurilor anterioare de tip „e”, cele alerte şi cu o instrumentaţie mai bogată. Prezentă în primă fază ca o eterofonie inaudibilă, „de acompaniament”, complet acoperită de eterofonia „melodică” sau „principală” de tip „e”, eterofonia „c” trenează mult după încheierea acesteia şi devine la rândul ei „principală”, construind o altă secţiune formală. Schimbarea funcţiei se petrece rapid, doar prin crearea condiţiilor ca aceasta să poată fi auzită, însă rămânând neperturbată în mersul pe care deja şi l-a însuşit, astfel:

https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 7 (întreaga instrumentaţie, măs. 95-100)



→ aglomerarea sonoră, ca mijloc puternic de contrast. Apare întotdeauna în *ff*, în prim plan după momente de duo sau solo.

De altfel, aceste elemente ce ţin de „bucătăria” specifică a piesei nu sunt doar nişte „piese de lego” cu care compozitorul se joacă în stare pură. Ele devin principii componistice. Spre exemplu, cvarta mărită apare nu doar făţiş, melodic, ci şi mascat, dictând de multe ori alegerea unor moduri care se desfăşoară în interiorul unei cvarte mărite sau care să conţină o cvartă mărită. La fel, aglomerarea - ca element local recognoscibil - capătă perspectivă în alternarea momentelor line, aerate, cu cele dense.

Pe lângă structura instrumentală schimbătoare care dictează segmentarea piesei în momente, se numără de asemenea **parametrul modal** – câte o altă structură modală pentru fiecare secţiune şi, câteodată, mai multe structuri rulate rapid pentru ambreierea piesei înspre un punct maxim. Între moduri nu există punţi de tranziţie, iar modurile în sine rămân limpezi, fără intruziuni de elemente străine decât arareori. În cea mai mare parte a piesei sunt alcătuite din patru sau cinci sunete, însă lucrarea pleacă de la şi se întoarce la un tricord - de la unul cromatic (*do - do# - re*), la unul diatonic (*si - do# -*

https://biblioteca-digitala.ro

re#) [1]. Pe parcurs se atinge sonoritatea unei hexatonii discrete, ca rezultat al suprapunerii a două moduri; cu toate acestea, hexatonalul rămâne în umbră, dat fiind că doar unul dintre moduri se afirmă într-adevăr.

Dacă am înregistra traseul eterofoniilor, am putea urmări continua panglică a magmei eterofonice de ciocniri sonore şi nesuprapuneri care au alcătuit piesa – de altminteri, dispuse într-o arhitectură globală foarte ordonată, chiar dacă în aparenţă rapsodică şi cu destul de multe structuri distincte. Graficul arată atât spectrul eterofonic, cât şi pulsaţiile interioare ale piesei, corespondenţele sonore între secţiuni, evoluţia configuraţiilor modale, unde fie se afirmă unele elemente de bucătărie (secundele cromatice, cvartele mărite), fie se câştigă un teritoriu modal nou.

Secţiuni	Măsuri	Similitudini modale	Mod[11]	Elemente
A	măs. 1-18		***do*** *- do# - re*	2m
B	măs. 19-35		***do*** *- do# - re - mi - fa#*	4+
C	măs. 36-44		***do*** *– mi – fa# – sol#*	(4+)[12]
D	măs. 45-53		***re*** *– mib – mi – fa# – sol#*	2m, 4+
E	măs. 54-64		***re*** *– mib – mi – fa# – sol#*	2m, 4+
Antract	măs. 65-67			
C_1	măs. 68-76		*reb – mib – fa – sol – la – si* (*reb–**fa**–sol–la + mib–sol–la–si*)	2m, (4+)
C_2	măs. 77-88		***si*** *– do - do# - re# - fa*	2m, 5-
D_1	măs. 89-97			
	măs. 89-90		***mib*** *– mi – fa – sol – la*	2m, 4+
	măs. 91-93		***fa*** *– fa# - sol – la – si*	2m, 4+
	măs. 94-97		***sol*** *– sol# – la – si – do#*	2m, 4+
E_1	măs. 98-108		***sol*** *– sol# (lab)– la – si – do#*	2m, 4+
A_1	măs. 109-130		***si*** *- do# - re#*	

Concluzii

George Draga a mai folosit tipuri similare de eterofonii în creaţia sa, chiar dacă nu în aceeaşi manieră generalizată de aici, cât ca pe o sintaxă conexă, alături de omofonii şi polifonii.

[1] Coperţile piesei deschid şi închid promenada eterofoniilor cu eterofonii în cvartet de coarde însoţit de percuţie (talgere suspendate în ambele situaţii). Dar de la modul de angajare a corzilor, până la materialul sonor, există diferenţe.

https://biblioteca-digitala.ro

În vecinătatea timpului în care a scris *Eterofoniile*, a finalizat şi *Muzica de concert* (1968), un exemplu de angajare a unei eterofonii conjuncte cu texturile şi coloanele sonore - de la unisonuri şi micro-clustere confundate cu imprecise învălmăşeli eterofonice, la clustere întinse pe întreaga gamă cromatică – în alternanţă cu momente predominant armonice. *Muzica de concert*, spre deosebire de *Eterofoniile* construite eterofonic şi polifonic, se axează o bună parte din piesă pe armonic şi pe clustere. Chiar şi pasajele care ating tangenţial sonorităţile eterofonice se sprijină pe linia verticală a totalului instrumental şi, de cele mai multe ori, ele iau o înfăţişare texturală.

Dar tipurile de eterofonie specifică prezentate în *Eterofoniile* lui George Draga reapar făţiş în *Uvertura de concert nr. 1*, finalizată la doar o lună după încheierea lucrului la *Eterofonii*. Cu două trimiteri nemascate la eterofoniile de tip „a" în începutul uverturii şi la cele de tip „c" în finalul ei, partea centrală a lucrării implică o eterofonie de tip „e", împinsă spre polifonie, ce îndeplineşte încă o dată un rol „tematic", cu voci individualizate răsucind sunetele modului cu un sens tensional. De fapt, fiecărei secţiuni îi revine un alt fel de scriitură eterofonică, uneori cu o importanţă centrală, alteori ca o anexă – aşa cum se întâmplă cu coda, o scriitură angrenată doar local, fără alt rol în piesă în afară de cel concluziv. În aceste condiţii, întreaga lucrare etalează trei tipuri de eterofonie. Toate servesc contrastului în baza căruia se clădeşte lucrarea, în sensul în care contrapun eterofonia unei scrieturi omofone foarte caracteristice.

Dar, privind cu predilecţie latura eterofonică a lucrărilor lui George Draga din jurul anului 1970, mai abitir vom vedea lianţii sintaxei ornamentale-polifonizate implicate în diverse opusuri, şi mai puţin detaliile de tipologie eterofonică, aşa cum şi le-a elaborat George Draga, chiar dacă diferenţele există.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

ASPECTE ALE SPECTROMORFIEI MUZICALE[1] (II)

Teodor Ţuţuianu

Întrucât obiectivul acestui demers nu vizează o prezentare exhaustivă, in extenso, a arborelui spectromorfic, filă a universului specrofonic, în cele ce urmează se propun câteva escale – unele mai elaborate, altele mai modeste, la nivel de sugestii sau clipuri de investigări, de pătrumderi în intimitatea detaliului structural – orientate către o fizionomie a micro/macro-formalului derivată din elecţiuni parametrice, unele încă neimplicate în culturile muzicologiei uzuale.

Sunt abordări mai tranşante, „de scenă", sau mai discrete, „de culise", care conferă coloanelor sonore atributul unui „spectacol" ce dăinuie într-un timp ce nu „măsoară şi consumă", ci „naşte" stări în afara sa. Sunt modalităţi de abordare a unui text muzical prin acele forme de relevanţă distinctă – *referinţa şi ineditul*.

Privitor la vectorul analitic, se propun, eşantion-al, unele secvenţe procesuale ce se implică, subtil sau cu evidenţe punctuale, în trupul şi insuflarea melodiei bachiene, a angrenajului de parteneriat plurifilar, cu focalizări către tema de fugă.

[1] Sunt idei enunţate şi reedificate, culese şi revalorificate din (şi prin) incursiunile analitice şi înscrisurile proprii privitoare la aspecte ale spectrului parametric muzical, la spectromorfii în partituri muzicale.

https://biblioteca-digitala.ro

- Tema de fugă!

Ce este tema de fugă?

Evident, este o melodie. Dar, este ea o melodie ca oricare alta?

Este pertinentă o eventuală afirmaţie precum că orice melodie se poate impune ca temă de fugă, cu valenţe specifice şi, deci, acceptată, prin valorificare, de forma muzicală respectivă – fuga?

Cum s-ar percepe, prin evaluare în limite decente, o fugă a cărei temă este o melodie din tezaurul folcloric românesc sau a unei canţonete? Pe cele legate de muzica "lejeră"? Şi exemplele pot continua cu diverse exprimări melodice specifice, prin determinări istorice, zonale sau de profil, prin gen şi stil.

Răspunsul se naşte şi se proliferează în intimitatea argumentării personale, după ştiinţa, luciditatea şi obiectivitatea intenţionalităţii, după gradul de percepere al fiecăruia – cu reţinerea rigorii şi a proporţiei convenţionate – a ceea ce reprezintă echivalentul edictului înţelepciunii populare "omul potrivit la locul potrivit".

Specificitatea valenţelor melodice, compartimentate prin distincţii ce decurg din însuşi izvodul pornirilor nedetectate, dar aflate prin devenirea manifestată perceptiv, se impune – şi ca efect al contextului "perturbator" al săvârşirii – prin orientări ale căror profiluri se remarcă prin consacrare diferenţiată şi care, prin opţiune personală, acoperă toate clişeele de gust şi educaţie ale speciei umane.

Aşa cum s-a afirmat anterior, tema de fugă poate fi definită ca "devenirea manifestată perceptiv a unui clişeu de gust şi educaţie" ce sensibilizează un segment uman ale cărui percepte intime, mentale şi emoţionale, de profunzime nedeclarată, se regăsesc în evidenţele şi, mai ales, în subtilul nuanţărilor ascunse ce dăinuie în timpul influxului sonor melodic, ales din universul creaţiei întru cel al cunoaşterii, al recunoaşterii şi-al bucuriei.

https://biblioteca-digitala.ro

Tema de fugă se detaşează, ca formaţiune şi conţinut, de celelalte "coechipiere" melodice, nu numai prin configuraţia de evidenţă formală, care poate coincide în edificarea comportamentului, oarecum similar, pe parametrii de aducţie consacrată – iteraţie, influx pulsatoriu, pante melodice, reţele şi platforme armonice, referinţe conformaţionale, culminaţii, punctuaţii cadenţiale etc. –, ci prin dimensionarea şi consistenţa enunţului pe unitatea de timp corespondentă, timp ce "consumă" în fiinţări concentrate o entitate muzicală a cărei densitate informaţională potenţează, prin reeditări, prin generări derivate, ulterioare, un întreg edificiu sonor[1]. Un edificiu în constituţia căruia găsim, oriunde, prezenţa, urmele sau efectele unui corifeu melodic, dispuse în felurite exprimări directe sau flexionale, în formulări segmentale integrale sau disipate, integrate, explicite sau elevate în nuanţări sibilice. Este *tema*, ce domină un spaţiu detaşat al artei sonore prin vitalitatea şi funcţionalitatea sa neconstrânsă în a concepe şi susţine, cu propria-i "putinţă", întreaga formă muzicală – *fuga*.

Ca percepţie fundamentată organic, tema de fugă este cotată ca o idee muzicală, cu un statut clar şi responsabil, o construcţie stabilă, trainică, al cărei enunţ implică profunzime, concizie, coerenţă, consistenţă şi împlinire a edificiului melodic, personalitate şi distincţie prin evidenţe detaşante, ce permit explozia arborescentă a fiinţării în totul unitar al devenirii sale.

Este edificator faptul că, prin trimiteri sau referiri comparaţioniste către alte clişee melodice de osatură mai plăpândă, lejeră, sau fără pretenţii existenţiale elongate, în timp sau la nivel arhitectural consacrat, tema de fugă evită procedeele primare neîncifrate, în conţinut sau context, cum ar fi iteraţia nesusţinută, ternul sau expletivul, elimină "prisosul" ce-a invadat destule plaiuri muzicale aflate în derivă seculară.

Valoarea temei de fugă este incontestabilă, atât prin raportare la orice alt element melodic echivalent, ca elaborant arhitectural – prin regăsirea sa, ca parte a întregului, oriunde pe

[1] Atribute cu evidenţe notabile, contextual, în unele culturi muzicale (teme specifice unor genuri muzicale de marcă).

https://biblioteca-digitala.ro

traseul acestuia şi, aşa cum s-a remarcat anterior, prin "confecţionarea totului" din însuşi trupul său

redimensionat în relevări şi resurecţii iterate –, cât şi prin formula sa generativă de "ţinuturi sonore", cu statut propriu, ce propune şi lansează, prin opulenţa şi profundul fiinţării sale un cod de legi, ce guvernează, fără echivoc, întregul eşafodaj constituţional al formei de fugă. În detaliul şi intimitatea acestei sămânţe generatoare se regăseşte, în proiecţie minimal-edificatoare, prin relevări de evidenţă sau mascate, întregul arsenal al facerii, al devenirii şi al împlinirii structural-procesuale al corpului sonor format din propria celulă.

Se poate afirma – cu regretele inerente pentru unele perturbaţii derivate din semnificativitatea "alesului", ca referinţă (pseudo-!) generalizabilă, şi care poate produce circumspecţie la aderare – că orice fugă bachiană are distincţie proprie, funcţionează ca o entitate perfectă, riguros individualizată. Cu pachetul său constituţional de legi determinate de specificul arcului arhitectural, fuga fiinţează prin atribute sonore al căror lieder, *tema*, vârf al piramidei, este strămoşul tuturor, cel ce şi-a cultivat sămânţa în "spaţiul propriu" dislocat din universul sunetului nemanifestat, cules prin întrupare muzicală.

Fuga bachiană îmbracă, metaforic, haina unei constelaţii sonore. Orice fugă bachiană este un "tot", sau o planetă distinctă, ca oricare dintre partenerele sale, care, în asamblare, în marea şi impunătoarea lor vitalitate, privesc discret, dar cu recunoştinţă, spre universul bachian ca generant al cântului ce dăinuie "stelar" în arta muzicală.

Şi totuşi. Ce este o temă de fugă!?!

Este o "entitate genetică" melodică ce declanşează naşterea, evoluţia şi săvârşirea unui edificiu conformaţional şi de substanţă al unei forme muzicale decretată/denumită ***Fugă****!?!*

Sau...

Fuga, acel format muzical polifonic ce acoperă un univers de stări multiple, specifice pluralismului în observare şi manifestare, este cea care promovează şi consfinţeşte Tema!?! Fuga este un cadru formal care dispune de « melodii » ca

https://biblioteca-digitala.ro

factori de acţiune şi ocupare a clişeului conformaţional prestabilit, explorând şi cultivând potenţialul « alesului melodic », decretat ca ***Temă****!?!*

Iată...Aceasta este o stare, ne-tributară convenienţei...Este asumarea timpului cu ale sale oferte necondiţionate de „informaţia trecută" decretată *astfel*...Este pronovarea *altfel*-ului ca opţiune pentru acreditare ulterioară, acceptată sau respinsă...Este coabitarea plurală, simbiotică, a sensului de abordare a unui fenomen cu proiecţii determinate referenţial, poli-vectorial, coagulate preferenţial şi asamblate mozaical într-un *tot* unitar, complex.

- Dimensional tematic!

Raportată la universul *cântului* specific stilurilor, genurilor şi formelor aferente, la caracterul, conformaţia, corpolenţa şi punctuaţia finală a liederului muzical – *melodia*, delimitarea dimensionalului temei de fugă este destul de anevoioasă, ţinând cont că la nivelul parametrilor distincţi, „clasici", terminalul acestora nu coincide.

Dacă operăm, prin elecţiune, cu un set de parametri ce coexistă în formula finală a temei de fugă, se va constata, nu arareori, o neconcordanţă privitoare la corespondenţa terminală metrică, specifică fiecărui traseu în parte. Astfel, dacă se are în vedere filiera parametrică orientată către reţelele ritmice, metrice, melodice, armonice sau la nivelul procedeelor repetitive, cum ar fi secvenţa, se remarcă, pe de o parte, un "semnal" ce ar putea confirma delimitarea tematică, iar, pe de altă parte, un suflu de re-propulsare, ce topeşte tentativa de finalitate într-o cursivitate generată de traiecte parametrice, uneori singularizate, ale căror unde temporale sunt, încă, în derulare.

Presupunând că în majoritatea temelor de fugă cadenţa armonică este definitorie în stabilirea dimensiunii, că influxul melodic se aşează, oarecum stabil, pe terţa tonicii sau cu evidenţe de finalitate pe fundamentala acesteia, la care ar contribui şi geografia plasărilor pe accent metric, nu aceeaşi

https://biblioteca-digitala.ro

afirmaţie se poate menţine şi în cazul configuraţiilor ritmice, unde ultimul sunet are, de regulă, o valoare relativ neînsemnată prin distincţie terminală şi a cărei durată este adeseori fracţionară de timp. Revenind la cadenţa armonică, acordul „final" (de regulă pe tonică) porneşte exact cu ultimul sunet al temei, ca mai apoi acesta (acordul) să continue în spaţiul metric rezervat şi adecvat pulsului general corelat cu dimensiunea paşilor funcţionali (metrici) aferenţi undei melodice. Aşadar, ultimul sunet al temei nu coincide cu sfârşitul acordului terminal ce consfinţeşte cadenţa armonică (a temei). Sau, dacă observaţia este orientată către coloana reţelelor repetitive de tip secvenţial, ori ciclică, de complinire a arcului general constituţional, se remarcă o depreciere majoră a terminalului propus de confraţii parametrici singularizaţi pe rute proprii, prin ignorarea totală a acestuia, ea, reţeaua secvenţială, de exemplu, continuându-şi periplul nestingherită, anadiplozic, iar evenimentul de finalitate tematică fiind un simplu "participant" oarecare ce compune parcursul unui traseu finalizat altcândva.

Ex. 1 : *WK I, Fuga în do major, m. 1 – 4*

Iată deruta ce planează asupra analistului atunci când explorează ordinea, prin segmentalul fără echivoc sau pseudo-delimitat, în operele

marilor corifei ai artelor sonore. Iată un "obiectiv" ce ne propulsează spre alte sfere de auto-interogări şi reflecţii care implică o pătrundere în derivă complementară sau exclusivistă, sau poate de aderare integratoare ce topeşte întregul într-o magmă a cărei relevare segmentală "ne-înregimentată" este firească atunci când confirmă paradoxul.

Poate, de aici porneşte *continuum*-ul bachian ce oferă stări a căror percepţie decodează muabilul din imuabil, prin

https://biblioteca-digitala.ro

cultivarea pivotului glisant melodic, acel sunet final cu mobilitate atributivă care, precum Ianus, priveşte, prin apartenenţă, înainte, dar şi înapoi, în trecut şi, în acelaşi timp, în viitor.

Aşadar, problema dimensionării temelor de fugă bachiană este discutabilă ca certitudine în evidenţele sale explicitare încât la o analiză de ţinută parametrică plurală se constată, prin referenţialul delimitărilor de coincidenţă majoră, că gabaritul temporal al acestora porneşte de la stadiul minim al unităţilor metrice (măsură fracţionară, întreg, multiplu), prin distincţii conformaţionale intermediare, până la nivelul întregii lucrări (tema, măsurabilă în timpi metrici, este echivalentă cu fuga) – ipostaze în care prima tranşă de minimală delimitare "decentă" se regăseşte, în mai multe rânduri, pe parcursul acestor trupuri tematice. Contrasubiectul, "clasicul" însoţitor al temei de fugă, este integrat formatului configuraţional extins şi complementar celui minimal acceptat.

În creaţia sa, Bach transmite, cu simplitatea-i şi firescul geniului său, dimensionalul temei prin iterativul tuturor exprimărilor sale conjuncturale formale (expoziţii), cu delimitări segmentale identice, adăugată fiind, însă, şi continuitatea, prin mobilitatea de apartenenţă vectorială a sunetului "final" cu statut de pseudo-articulaţie.

Astfel, în evaluarea dimensionării temelor de fugă bachiene, se disting trei ipostaze :

1. *Tema-standard* – temă consacrată de analişti ca fiind "clasică" şi a cărei delimitare constă în dimensiunea-factor comun a tuturor aparţiilor sale "decente", de referinţă arhitecturală (expoziţii) de pe parcursul întregii fugi. Precumpănesc, în acest sens, structura armonică, punctuaţia metrică, disticţia tramei melodice.

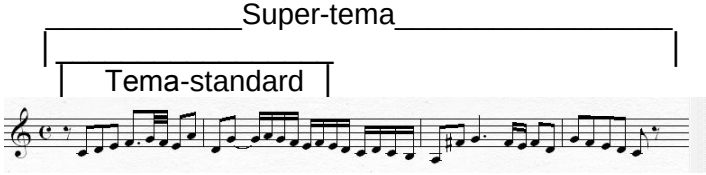
Ex. 2 : *WK II, Fuga în do minor, tema, m. 1, 2 (t_1)*

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 3 : *WK II, Fuga în mi minor, tema, m. 1 – 6*

2. *Super-tema* – temă ce-şi defineşte statutul dimensional prin cooperarea şi coincidenţa parcelărilor de finalitate segmentală ale întregului arsenal parametric activat, ale cărui delimitări, superioare temei-standard, se situează între debutul fugii şi prima "breşă" conformaţională majoră de pe parcursul acesteia.

Ex. 4 : *WK I, Fuga în do major, m. 1 – 4*



3. *Mega-tema* – liantul tematic ale cărui delimitări segmentale majore sunt absente, ceea ce implică o evaluare dimensională echivalentă cu aceea a întregii fugi – tema este egală, ca întindere metrică, cu fuga.

(Ex. 5) **:** *WK I, Fuga în mi minor, ambele voci, m. 1 – 42, cu cinci expuneri ale temei-standard la vocea întâi şi patru la vocea a doua.*

Distincţii şi relevanţe melodice...

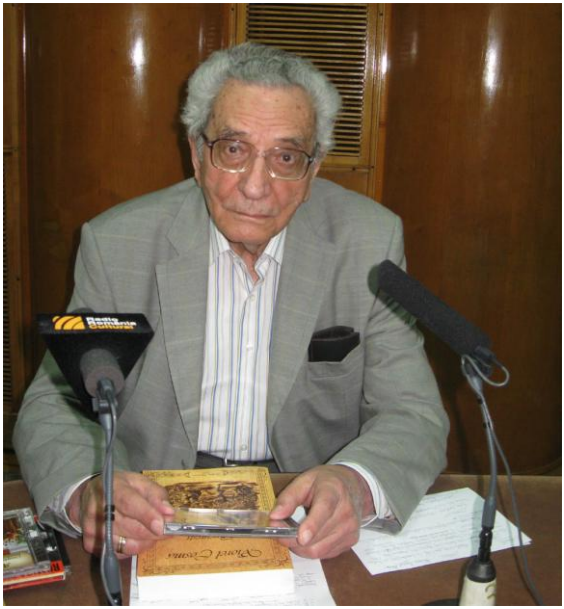
*Ast*fel şi *Alt*fel-uri tematice, cotabile prin arbitraj parametric muzical.

https://biblioteca-digitala.ro

ANIVERSĂRI

VIOREL COSMA - 90

Ruxandra Arzoiu



"Dacă nu îl aveam, Viorel Cosma trebuia inventat", se spune în lumea muzicii româneşti, pentru a defini rolul important pe care maestrul nonagenar îl are în cultura românească, atât în dimensiunile ei actuale cât şi pentru viitor. De la cercetările numeroase şi minuţioase privind tradiţia noastră muzicală şi dezvăluirea unor documente inedite, la opera monumentală şi esenţială care este *Lexiconul muzicienilor români,* aportul său este major şi de netăgăduit cu atât mai mult cu cât se adresează timpului nedefinit al istoriei.

Muzicolog, lexicograf, critic muzical şi profesor, Viorel Cosma s-a născut la Timişoara la 30 martie 1923. Studiile muzicale le-a început la Conservatorul municipal din Timişoara, continuându-le la Conservatorul din Bucureşti (1945-1950), s-a

https://biblioteca-digitala.ro

specializat la Seminarul de muzicologie din Erlangen-Nürnberg (1972-1973) cu prof. dr. Martin Rüncke, a predat istoria muzicii şi muzicologie la Universitatea Naţională de Muzică din București şi deţine titlul de doctor în muzicologie.

Cu o privire sintetică asupra carierei lui Viorel Cosma putem spune că a promovat, în paralel, patru discipline: critică muzicală, muzicologie, didactică, lexicografie care i-au adus acumularea a peste 5000 de eseuri, articole, studii, peste 100 volume tipărite.

"…numai un optimist ca el poate să scrie o sută de cărţi!" afirma compozitorul Th. Grigoriu dezvăluind de fapt o latură a caracterului său, fermitatea care i-a permis a-şi urma drumul şi intenţiile formulate cu consecvenţă.

Numărul impresionant de cărţi publicate relevă atât varietatea unghiurilor din care a abordat muzica, genurile diverse ale muzicologiei cât şi domeniile diferite ale artei sonore.

În spaţiul românesc, Viorel Cosma s-a ocupat deopotrivă de muzica cultă, populară, sacră, dar şi de cea uşoară. A relaţionat întotdeauna cuceririle muzicii româneşti cu cele ale muzicii universale şi aceasta a fost o contribuţie esenţială a activităţii sale muzicologice pe parcursul a 6 decenii de activitate.

"Datorită cercetărilor sale s-au pus în lumină multe aspecte mai puţin cunoscute ale istoriei noastre muzicale legate de nume ilustre precum Ioan Căianu, Dimitrie Cantemir, contribuţia lui Teodor T. Burada, C. Porumbescu, G. Enescu ş.a. Viorel Cosma a atras atenţia asupra relaţiei cu muzica pe care o comportă opera enciclopedică de importanţă universală realizată de Johann Heinrich Alstedius la Alba Iulia în prima jumătate a secolului al XVI lea. Ni l-a înfăţişat pe N. Filimon muzician, portrete ale muzicienilor noştri din trecut şi de azi. A dimensionat definitiv rolul muzicii militare în epopeea naţională a românilor dar şi în activitatea de atragere a publicului larg spre frumuseţile artei sonore. A reliefat prezenţa cântecului patriotic în momente hotărâtoare ale istoriei românilor, inclusiv

https://biblioteca-digitala.ro

a Imnului Naţional al cărui parcurs l-a reconstituit şi l-a redat cu temeritate. A relevat prezenţa marilor creatori ai lumii în orizontul vieţii artistice româneşti încă din timpul vieţii acestora. A elaborat şi publicat un important corpus de documente de notaţie muzicală, de scrieri epistolare, de date biobliografice interesând viaţa şi opera muzicienilor români în frunte cu George Enescu, valoroase monografii de compozitori şi interpreţi (Vidu, Porumbescu, Ivanovici, Teodorini, Massini, Celibidache), ale ansamblurilor noastre muzicale. A pus bazele lexicografiei (fiind titularul primei catedre de lexicografie la Academia de Muzică din Bucureşti, 1993) cuprinzând personalităţile care au activat pe teritoriul românesc sau au fost născute şi formate aici, reprezentative pentru arta compoziţiei, pentru interpretarea, studiul şi educaţia în domeniul muzicii; lucrările sale au caracter de ghid sau de lexicon, fundamentate pe o laborioasă documentare, sunt succesiv actualizate de autor, fructificate în enciclopedii şi dicţionare tipărite de edituri de prestigiu de peste hotare.”- scria muzicologul Vasile Tomescu chiar în paginile lexiconului.

Domeniul care i-a adus şi consacrarea universală este lexicografia şi Viorel Cosma poate fi considerat fondatorul cercetării moderne în acest sens, creând cel mai autorizat instrument de explorare a muzicii româneşti.

Lexiconul, prin materialul imens pe care îl oferă, prin maniera în care este redactat, se poate spune că relansează muzica românească, percepţia şi interpretarea ei pe noi coordonate, cele ale modernităţii care nu se poate manifesta fără o tradiţie. Acest fenomen, cu implicaţii profunde în integrarea universală a artei noastre muzicale, îl datorăm iniţiativei lui Viorel Cosma care şi-a urmărit cu obstinaţie şi abnegaţie ideile susţinându-le printr-o muncă neîntreruptă de decenii: *Muzicieni din România,* 10 volume.

“S-ar putea spune despre Viorel Cosma că e mai degrabă un spirit enciclopedic, dovadă lexicoanele sale fundamentale despre muzicienii români, deşi dacă aş spune că e şi istorie n-aş greşi prea mult. E şi una şi alta şi pe deasupra un îndrăgostit de muzica ţării sale, pentru care vibrează cu un

https://biblioteca-digitala.ro

patriotism ce merge până la totala dăruire." - nota compozitorul Th. Grigoriu.

Constant şi pasionat critic muzical, Viorel Cosma este un fin observator al fenomenului muzical actual în variatele lui forme de exprimare şi de expresie, un peisaj pe care l-a surprins şi analizat cu obiectivitate şi mărturie stau titluri precum: *40 de ani în fotoliul de orchestră,* Editura Muzicală 1986 vol I, Editura Viva 2003, vol II; *60 de ani in loja operei,* Editura Muzicală, 2008.

Cu spirit metodic şi inovator a promovat şi genul bibliografic şi epistologic contribuind la îmbogăţirea bazelor ştiinţifice ale muzicologiei româneşti.

Volumele închinate vieţii şi operei lui George Enescu constituie o altă mare realizare, cu atât mai mult cu cât au contribuit esenţial la integrarea marelui nostru muzician între personalităţile proeminente ale componisticii secolului XX. Prin publicarea documentelor, mărturiilor, cronologiilor, monografiilor, scrisorilor, a volumului despre premierele operei Oedipe, Viorel Cosma a descoperit treptat, în timp, noi dimensiuni esenţiale ale personalităţii enesciene: *Oedipe de George Enescu, dosarul premierelor 1936-2003,* Editura Institutului Cultural Român, 2003*; George Enescu. Scrisori,* Editura Muzicala 1974 vol I, 1981 vol II; *George Enescu în memoria timpului. memorii, amintiri, însemnări,* Editura Casa Radio, 2003, *George Enescu Azi*, Editura muzicală, 1981.

"Dominanta activităţii lui Viorel Cosma este muzica românească şi nu o dată m-am întrebat de ce un muzicolog cu atâta talent şi forţă nu şi-a exersat această vocaţie în domeniul muzicii universale. Pentru că probabil, ar fi fost mai recunoscut, ar fi fost mai prolific oarecum, sau profitabil, mai bine zis, dacă mergea pe asemenea lecturi, şi volume, şi opere. Dânsul însă s-a sacrificat într-un fel, înaintând pe linia lui Teodor Burada căruia i-a consacrat o parte din atenţia Domniei Sale, pe linia lui George Breazul, cu care avut şi o polemică înverşunată pe tema paternităţii "Horei Unirii" şi pe linia lui Constantin Brăiloiu.

Viorel Cosma poate fi considerat bunăoară şi un activ enescolog, pentru că printre volumele Domniei Sale putem

https://biblioteca-digitala.ro

enumera cel puţin 10 lucrări care sunt specifice tematicii enesciene, aducând la lumină o serie de documente – mărturii, şi nu în ultimul rând, scrisorile lui George Enescu, pe care singur până acuma le-a proiectat în tipar. De altfel, Viorel Cosma este un polemist acerb şi un luptător pentru ideile sale. Nu se lasă înfrânt atunci când crede în ceva, ştie nu numai să demonstreze acel ceva, dar şi să-l susţină până în pânzele albe" - spunea muzicologul Octavian Lazăr Cosma la sărbătorirea lui Viorel Cosma de la UCMR, punând în lumină câteva trăsături ale personalităţii muzicianului aniversat, de fapt dominante ale activităţii sale, trasee bine definite ale unei opere de-o viaţă dar totodată atitudini şi conduite cu un impact deosebit în formarea opiniei publice culturale.

Talentul nu este singura justificare pentru realizările notabile ale lui Viorel Cosma, dar constituie fără îndoială şi un imbold preţios care se află la baza oricărui demers artistic şi cultural şi nu numai. În spatele unor asemenea performanţe stă însă un ritm de lucru foarte susţinut, o planificare minuţioasă şi urmărită sever, o capacitate de organizare şi disciplinare a propriei existenţe pe care nu oricine şi-o poate impune. În plus, climatul de linişte şi înţelegere pe care i l-a oferit familia şi aportul efectiv al soţiei sale, Coralia Cosma, la definitivarea unor astfel de activităţi, fac şi ele parte din reţeta unei reuşite.

Recunoaşterea sa internaţională este relevată şi de faptul că este membru al Societăţii internaţionale de muzicologie din Basel, al Societăţii franceze de muzicologie din Paris, al Societăţii Georg Friederich Händel din Halle, Societăţii Fréderic Chopin din Varşovia. Viorel Cosma a fost solicitat şi a colaborat la cele mai importante lucrări mondiale de lexicografie precum the *New Grove's dictionary of music and musicians, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Dictionnaire de la musique, Das grosse Musiklexikon, Sohlmans Musik Lexikon.* Este deţinător al premiilor UCMR din anii 1972, 1978, 1979, 1982,1996, 2004 şi al Marelui Premiu în 2003, al Premiului Academiei Române în 1974 și Premiului Naţional pentru Artă în 2008; are Ordinul Cultural de Merit polonez în 1975, Medalia comemorativă Béla Bartók în 1981, Ordinul Meritul Cultural in grad de mare ofiţer în 2003 precum şi

https://biblioteca-digitala.ro

titlul de membru corespondent al Academiei Tiberina din Roma (2004) .

Viorel Cosma a fost şi rămâne un luptător pentru muzică şi viaţă, o constituţie şi o gândire sportivă care a iubit întotdeauna spectacolul dinamic şi care are meritul de a se fi ”auto-inventat”, spre a pune în valoare strălucirea ascunsă de veacuri a muzicii româneşti.

Enciclopedia muzicii româneşti este proiectul său pe masa de lucru (cu primele două volume deja apărute la Editura ARC 2005, 2007).

”Este lucrarea în care exploatez practic materialul documentar pe care l-am cules o viaţă întreagă, aici şi în străinătate. În acelaşi timp relevă conexiunile care se pot face între muzica românească şi cea de pretutindeni şi conduc la anumite concluzii pe care pot să le formulez cu certitudine acum, la 90 de ani de viaţă şi peste 60 de ani de carieră muzicologică”

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

OPERA COMPONISTICĂ A LUI PAUL CONSTANTINESCU
CATALOG CRONOLOGIC (I)

Sanda Hîrlav Maistorovici

Anul 2013 marchează Semicentenarul morţii unuia dintre cei mai interesanţi compozitori români ai secolului XX, Paul Constantinescu. Sărbătorirea în 2009 a Centenarului naşterii lui a însumat o serie de manifestări (concerte, recitaluri, mese rotunde, simpozioane), organizate la Ploieşti (locul naşterii compozitorului) şi Bucureşti, culminând cu sesiunea omagială de la Academia Română. În urma acestora s-a desprins ideea că opera lui Paul Constantinescu este cunoscută într-o măsură mică, în ciuda faptului că muzicianul a beneficiat de una dintre cele mai pertinente şi complete monografii, scrisă de doctorul Vasile Tomescu, apărută în anul 1967. De asemenea, se observă faptul că dacă în timpul vieţii compozitorului creaţia sa era apreciată pozitiv şi interpretată în toată Europa şi peste graniţele ei, reverberând în lumea muzicală până în anii ’75, treptat, interesul pentru muzica lui s-a estompat, ea fiind astăzi aproape uitată. Aceste constatări au relevat necesitatea expresă a readucerii în actualitate a personalităţii şi creaţiei lui Paul Constantinescu prin:

1. identificarea şi reinventarierea manuscriselor muzicale ale compozitorului, în scopul alcătuirii unui catalog cât mai util ideii de recuperare a opusurilor mai puţin cunoscute sau necunoscute şi a repunerii lor în circuitul interpretativ.

https://biblioteca-digitala.ro

2. finalizarea cercetării corespondenţei compozitorului, în sensul inventarierii şi comentării scrisorilor primite[1] de către muzician de-a lungul vieţii, documente care conţin informaţii preţioase privind receptarea creaţiei sale în lumea muzicală europeană şi, - de ce nu? - demersurile autorului de a-şi plasa opusurile pe scenele lumii, spre a fi cunoscute.
3. cercetarea mai aprofundată a activităţii autodidactice şi didactice a muzicianului.
4. publicarea unui set de peste 150 de schiţe în creion şi cerneală, realizate cu mult talent de către Paul Constantinescu, reprezentând portrete ale personalităţilor muzicale şi culturale ale vremii, descoperit de curând în arhivele UCMR şi încă neinventariat.

Toate aceste obiective au constituit preocuparea mea constantă în cadrul Şcolii Postdoctorale (POSDRU /89/1.5/S/62923, la Institutul de Studii Muzicale Doctorale Avansate – MIDAS - Music Institute for Doctoral Advanced Studies), a cărei bursieră am fost în anul universitar 2011-2012. *Catalogul creaţiei muzicale a lui Paul Constantinescu* este rodul cercetărilor efectuate în cadrul proiectului cu titlul: *Paul Constantinescu. Recuperări muzicale şi muzicologic-didactice; contextualizări istorice şi estetice.*

Dintru început trebuie menţionat faptul că Paul Constantinescu a lăsat posterităţii mai multe versiuni în manuscris ale catalogului creaţiei sale. Ultima versiune, scrisă într-un caiet, există în prezent la Muzeul Memorial „Paul Constantinescu" din Ploieşti, din cadrul Muzeului Judeţean de Istorie şi Arheologie Prahova. Acest caiet a fost dăruit iniţial de Maria Constantinescu, văduva compozitorului, dirijorului Cristian Mandeal, în semn de preţuire după realizarea

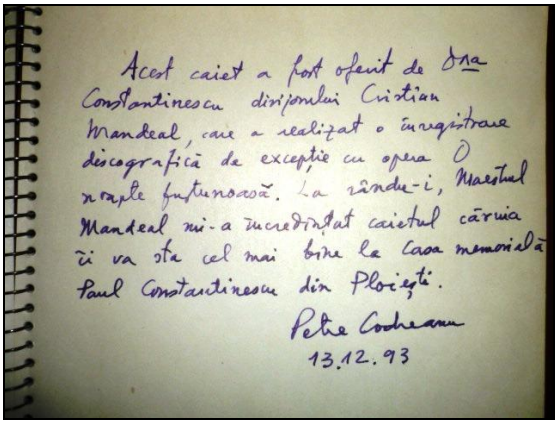
[1] Scrisorile trimise de Paul Constantinescu au fost publicate în volumul *Paul Constantinescu. Corespondenţă. Scrisori şi portrete. Cuvânt înainte, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav Maistorovici*, apărut la Editura Muzicală, Bucureşti, 2009.

https://biblioteca-digitala.ro

înregistrării antologice la Electrecord a operei *O noapte furtunoasă.* Cristian Mandeal l-a oferit, la rândul său, muzicologului Petre Codreanu, care l-a donat, în anul 1993, Muzeului din Ploieşti.

Iată actul de donaţie:

Foto nr. 1



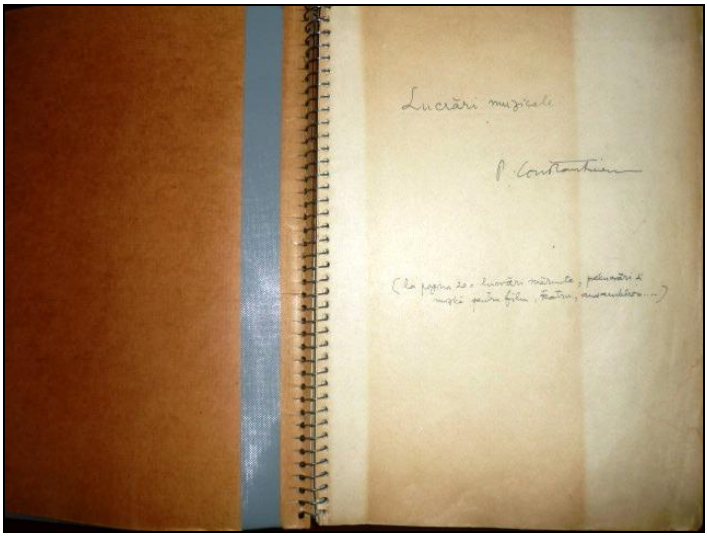
Acest caiet a fost oferit de Dna Constantinescu dirijorului Cristian Mandeal, care a realizat o înregistrare discografică de excepție cu opera O noapte furtunoasă. La rându-i, Maestrul Mandeal mi-a încredințat caietul căruia îi va sta cel mai bine la casa memorială Paul Constantinescu din Ploiești.

Petre Codreanu

13.12.93

Redăm, în continuare, cu acordul conducerii muzeului, imaginea acestui preţios document:

Foto nr. 2



Lucrări muzicale

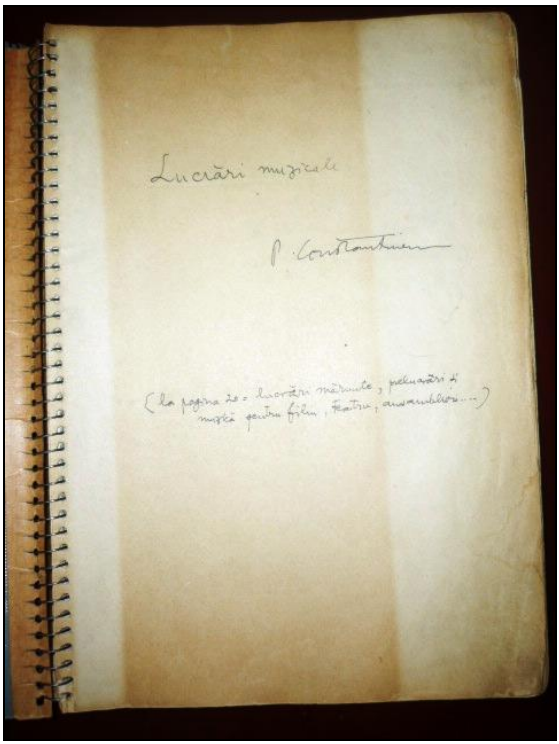
P. Constantinescu

(la pagina de lucrări muzicale, publicarea de muzică pentru film, teatru, audiții...)

https://biblioteca-digitala.ro

Deşi întocmit cu multă meticulozitate de autor, şi reprodus cu mici erori în monografia amintită, catalogul nu inventariază toate opusurile compozitorului. Nu cunoaştem anul în care a elaborat Paul Constantinescu această listă de lucrări, dar cu siguranţă a fost spre sfârşitul vieţii, având în vedere faptul că el conţine şi ultimul său opus, *Triplul concert pentru vioară, violoncel şi pian.* Catalogul manuscris cuprinde două părţi, descrise de însuşi compozitor pe pagina de gardă: între paginile numerotate de compozitor de la 1 la 19, sunt opusurile înscrise într-un tabel foarte explicit, considerate, probabil, mai importante iar la pagina 20 sunt menţionate într-o listă, lucrări considerate minore, însoţite de lapidare informaţii adiacente.

Foto nr. 3



https://biblioteca-digitala.ro

Dar chiar şi aşa, din cercetările efectuate, am constatat că muzicianul a omis o serie de titluri.

În Biblioteca UCMR, Fond Breazul, există la Cota 713 un set de documente deosebit de valoros, ce conţine:

a. un alt *Catalog al creaţiei lui Paul Constantinescu* autograf, probabil anterior celui de la Muzeul „Paul Constantinescu" din Ploieşti, deoarece în el nu figurează *Triplul concert,* dar este meticulos realizat. Informaţiile din el pot fi comparate cu acelea din Catalogul de la Ploieşti.

b. o listă dactilografiată cu *Lucrările compozitorului Paul Constantinescu aflate în Biblioteca Radio, adnotată autograf de compozitor.* Parte din ele am găsit, dar unele din acestea nu mai există azi în Biblioteca Radioului.

c. o sumară fişă biografică în limba franceză, conţinând o listă cronologică cu lucrări deja executate în public, care se opreşte la anul 1947 (*Oratoriul de Crăciun).*

d. o listă cu titlul *Lucrări de Paul Constantinescu,* întocmită după toate probabilităţile de Marica Constantinescu, în care sunt notate lucrările înregistrate pe benzi de magnetofon. Sunt indicate cotele benzilor. Sub titlul menţionat mai sus, apare între paranteze subtitlul *(Împrimări magnetofon)* în grafia lui Paul Constantinescu.

Desigur şi aceste documente sunt de o mare valoare pentru reconstituirea în întregime a creaţiei compozitorului.

Cercetarea şi trecerea în revistă a majorităţii manuscriselor constantinesciene nu ar fi fost posibilă fără sprijinul domnilor ADRIAN IORGULESCU şi ULPIU VLAD, Preşedintele şi Vicepreşedintele UCMR, care au aprobat xeroxarea unor materiale în scopul cercetării lor mai amănunţite şi, mai ales, fără amabilitatea a două persoane din instituţie: domnişoara ELENA APOSTOL şi doamna EUGENIA CÂLŢIA, cărora le mulţumesc şi pe această cale. Desigur, unele manuscrise au fost identificate în Biblioteca Radiodifuziunii Române, la Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti sau la Opera Naţională din Bucureşti. Cercetarea nu e nici pe departe finalizată, deoarece unele manuscrise ale compozitorului pot fi redescoperite în arhivele fostei Uniuni Generale a Sindicatelor, ale Ansamblului Armatei sau ale Orchestrei Cinematografiei.

https://biblioteca-digitala.ro

După anul 1989, multe din aceste arhive au fost mutate sau, mai rău, au fost distruse, dar speranţa nu este încă pierdută.

Mulţumesc revistei „Muzica” pentru faptul că, pe parcursul a câteva numere, va găzdui între paginile ei rodul cercetării mele. Consider că aceasta este singura modalitate rapidă şi eficientă prin care muzicienii vor putea avea la îndemână date minime despre oricare din opusurile constantinesciene. În acest fel, scopul final al cercetării mele – acela de a pune la dispoziţia muzicienilor, muzicologilor şi interpreţilor un instrument de lucru indispensabil în cunoaşterea creaţiei compozitorului – a fost atins.

Dedic întreaga mea trudă, în alcătuirea acestui catalog, memoriei marelui muzician.

*

Am folosit, pentru realizarea catalogului, o grilă-cadru, aplicată tuturor lucrărilor, urmând ca rubricile care nu beneficiază încă de informaţii să fie completate de viitorii cercetători.

Detaliile tehnice pentru grila-cadru sunt descrise în LEGENDĂ şi în LISTA ABREVIERILOR.

LEGENDĂ

a. **Titluri scrise cu negru: lucrări menţionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise au fost găsite şi cercetate.**

b. **Titluri scrise cu albastru: lucrări menţionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise nu au fost găsite încă.**

https://biblioteca-digitala.ro

c. **Titluri scrise cu verde: lucrări nemenţionate în bibliografia compozitorului, ale căror manuscrise au fost identificate în cursul cercetărilor noastre.**

d. **Titluri scrise cu mov: lucrări neterminate**

e. **Informaţii scrise cu roşu: informaţii care trebuiesc verificate.**

LISTA ABREVIERILOR

V. T. – VASILE TOMESCU: *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967

M. P. – MIHAI POPESCU: *Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti. Vol. I. Muzica simfonică, muzica concertantă, muzica vocal-simfonică, muzica de operă, operetă, balet, muzica de fanfară,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1979

S. I. – STELIAN IONAŞCU: *Paul Constantinescu şi muzica psaltică,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 2005

INDICATIVELE DISCURILOR ELECTRECORD

Prima literă, **E** = iniţiala Casei de Discuri Electrecord
A doua literă, **C** = indică genul de muzică, respectiv muzică simfonică, de cameră, operă, operetă.
A doua literă, **X** = indică genul de muzică corală, versuri, teatru.
A treia literă, indică diametrul discului: **C** – 17 cm. **D** – 25 cm. **E** – 30 cm.

https://biblioteca-digitala.ro

CATALOG CRONOLOGIC

1.

TITLUL LUCRĂRII: ***Streichquartet cu program (inspirat de versurile poeziei „Melancolie" de Eminescu)***

DURATA APROXIMATIVĂ:

ANUL TERMINĂRII: aprox. 1926 - 1927

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: nu a fost găsit

DESCRIERE:

COTA:

CINE O MENŢIONEAZĂ: Paul Constantinescu, Text autobiografic: *În ultimii doi ani de liceu devin eu însumi grozav şef de orchestră*[1]*, unde, din lipsă de material, m-am văzut nevoit să orchestrez diferite bucăţi la pian. De unde a decurs că am învăţat ceva instrumentaţie; apoi, ştiind puţină armonie, pe care deja începusem a o studia cu profesorul de la liceu, puţină instrumentaţie şi foarte vagi modele pe care le putusem observa în studiul partiturilor, proced la marea obrăznicie de a scrie muzică. Mai întâi dezorientat complet, apoi înfiripân-du-mă încetul cu încetul, ajung a scrie un* ***Streichquartet*** *cu program, în care mi se părea mie că tratez „Melancolia" de Eminescu; apoi adăugându-se şi ceva slabe noţiuni de psaltică, am scris, aşa cum m-am priceput povestea „****Morţii lui Fulger" pentru orchestră mare****, după Coşbuc, şi alte începuturi vagi şi încercări la polifonie muzicală populară şi bisericească. În-tr-acestea am isprăvit liceul cu bine, însă nu cu cine ştie ce aureolă; m-am înscris apoi la drept şi la conservator, unde sper să-mi împlinesc cultura muzicală şi în al treilea an de studii fiind am mâzgălit până acum multă hârtie: bucăţi pentru canto, vioară, pian****, un cvintet de suflători****, un* ***poem pentru***

[1] Carol Nicolae Debie, *O cronică ploieşteană.1825-1974. Muzica în viaţa oraşului Ploieşti. Cartea a III-a. Diletanţii. 1907-1949.* Editura Ploieşti-Mileniul III, 2006. La pagina 233 a volumului, autorul precizează că la serbarea şcolară dedicată zilei de 10 Mai *orchestra de vreo 25 de instrumentişti fost dirijată de elevul Paul Constantinescu.*

https://biblioteca-digitala.ro

soprană, altistă şi pian pe poezia lui Ion Barbu „Riga Crypto şi Lapona Enigel”*, şi* ***o suită pentru orchestră în stil popular****, apoi* ***un poem pentru patru soli şi orchestră mică pe trei strofe din „acatistul sf.-lui Basarabov” de Sandu Tudor****, un* ***streichtrio****, un* ***cheruvic*** *şi un* ***chenonic*** *(în formă de motet) în stil bisericesc quasi psaltic şi alte lucruri de acest soi. Actualmente mă aflu elev în anul doi de contrapunct, autor de compoziţii originale pe teme banale, cu aspiraţii tot mai sus.*[1]

TIPĂRITĂ:
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA:
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

2.

TITLUL LUCRĂRII: ***Moartea lui Fulger*** **pe versuri de G. Coşbuc**

DURATA APROXIMATIVĂ:
ANUL TERMINĂRII: aprox. 1926 - 1927
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: nu a fost găsit
COTA:
DESCRIERE
CINE O MENŢIONEAZĂ: Paul Constantinescu, Text autobiografic: *În ultimii doi ani de liceu devin eu însumi grozav şef de orchestră, unde, din lipsă de material, m-am văzut nevoit să orchestrez diferite bucăţi la pian. De unde a decurs că am învăţat ceva instrumentaţie; apoi, ştiind puţină armonie, pe care deja începusem a o studia cu profesorul de la liceu, puţină*

[1] Paul Constantinescu, *Nu ştiu sigur, însă dând crezare....,* text autobiografic de 3 pagini, cota 201, aflat în Fond Breazul din Biblioteca UCMR, datând din anii 1933-1934. Publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii,* Editura „Premier”, Ploieşti, 2004, p. 195-196.

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentaţie şi foarte vagi modele pe care le putusem observa în studiul partiturilor, proced la marea obrăznicie de a scrie muzică. Mai întâi dezorientat complet, apoi înfiripându-mă încetul cu încetul, ajung a scrie un ***Streichquartet*** *cu program, în care mi se părea mie că tratez „Melancolia" de Eminescu; apoi adăugându-se şi ceva slabe noţiuni de psaltică, am scris, aşa cum m-am priceput povestea „****Morţii lui Fulger" pentru orchestră mare****, după Coşbuc, şi alte începuturi vagi şi încercări la polifonie muzicală populară şi bisericească. Într-acestea am isprăvit liceul cu bine, însă nu cu cine ştie ce aureolă; m-am înscris apoi la drept şi la conservator, unde sper să-mi împlinesc cultura muzicală şi în al treilea an de studii fiind am mâzgălit până acum multă hârtie: bucăţi pentru canto, vioară, pian****, un cvintet de suflători****, un* ***poem pentru soprană, altistă şi pian pe poezia lui Ion Barbu „Riga Crypto şi Lapona Enigel"****, şi* ***o suită pentru orchestră în stil popular****, apoi* ***un poem pentru patru soli şi orchestră mică pe trei strofe din „acatistul sf.-lui Basarabov" de Sandu Tudor****, un* ***streichtrio****, un* ***cheruvic*** *şi un* ***chenonic****(în formă de motet) în stil bisericesc quasi psaltic şi alte lucruri de acest soi. Actualmente mă aflu elev în anul doi de contrapunct, autor de compoziţii originale pe teme banale, cu aspiraţii tot mai sus.*[1]

TIPĂRITĂ:
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA:
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

[1] Paul Constantinescu, *Nu ştiu sigur, însă dând crezare....,* text autobiografic de 3 pagini, cota 201, aflat în Fond Breazul din Biblioteca UCMR , datând din anii 1933-1934. Publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 195-196.

https://biblioteca-digitala.ro

3.

TITLUL LUCRĂRII: ***Boierii*** pentru cor bărbătesc pe versuri de Şt. O. Iosif
DURATA APROXIMATIVĂ:
ANUL TERMINĂRII: 1927
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 561
DESCRIERE: cerneală; 2 pagini; datat şi semnat la sfârşit.
CINE O MENŢIONEAZĂ: nu am găsit nicio menţiune
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: Tenor I, Tenor II, Bariton, Bass
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

4.

TITLUL LUCRĂRII: ***Două studii în stil bizantin***
DURATA APROXIMATIVĂ: 7 minute
ANUL TERMINĂRII: 10 mai 1929, Ploieşti.
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 508
F. Sp. 2696
DESCRIERE: F. Sp. 508: manuscris în cerneală neagră; 7 pagini; datat la sfârşit *1929, Ploieşti, 10 mai,* dar nesemnat. Ştimele separate sunt manuscris de copist.

F. Sp. 2696: manuscris în cerneală foarte îngrijit scris. Studiul nr. 1: p. 1-2; Studiul nr. 2, p 3-6. Datat *10 V 929,* nesemnat.

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* aflat la Muzeul Memorial „Paul Constantinescu" Ploieşti, p. 1.

Paul Constantinescu: *Ca compozitor, cu doi amici de ai mei, am cântat, prin 1928, Trio-ul meu în stil bizantin (eu îi zic în stil bizantin; de fapt e scris în spiritul psaltirei actuale), la o mică serbare a studenţilor, la Teatrul Mic (pe vremuri), bucată*

https://biblioteca-digitala.ro

care a trecut cu totul neobservată. Cu această ocazie îmi aduc aminte de un domn care poza în critic muzical şi mi-a spus că trio-ul a sunat complet fals.[1]

V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: Ed. Soc. Comp. Rom, f.a; Ed. Muzicală, Buc. 1967

ÎNREGISTRATĂ: ECE 01188-1976, Varujan Cozîghian (vioară), George Popovici (violă), Cătălin Ilea (v-cel)

DISTINCŢII:

FORMAŢIA: vioară, violă, v-cel.

PRIMA AUDIŢIE: 1928, Ploieşti (probabil, într-o versiune prefinală)[2], 10 mai 1930, Praga[3], februarie 1935 (Koganoff, Ghiga, Fotino)[4]

ISTORIC: studiul nr. 2 are caracter de tropar (Macarie, glas 7, *Stricat-ai cu Crucea Ta moartea)*[5]

OBSERVAŢII:

5.

TITLUL LUCRĂRII: ***CAIETUL DE CONTRAPUNCT (1930)***[6]

1. *Colindă (Brediceanu*). *Andante. Vocal*, p. 1
2. *Colindă (Cucu). Andantino*, p. 2

---

[1] Musicus, *Tânărul musician român d. Paul Constantinescu,* interviu apărut în ,,Radio-fonia, Radio şi ştiinţă pentru toţi", an VI, nr 264, 8 octombrie 1933, republicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p.20.

[2] Ibidem.

[3] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 68.

[4] Octavian, Lazăr Cosma, *Universul Muzicii Româneşti,* Editura Muzicală a UCMR, Bucureşti 1995, p. 86.

[5] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 72.

[6] Stelian Ionaşcu, *Paul Constantinescu şi muzica psaltică,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 2005, vezi descriere şi analiza la p. 80-88.

https://biblioteca-digitala.ro

3. *Cântec soldăţesc (Fira)*, p. 3
4. *Contrapunct la 4 voci* p. 3-21: 1.Cf.[1] la sopran: 2. Cf. la alto; 3. Cf. la bas; 4. Cf. la sopran; 5. Cf. la tenor; 6. Cf. la alto; 7. Cf. la bas; 8. Cf. la sopran; 9. Cf. la bas; 10. Cf. la bas; 11. Cf. la sopran; 12. Cf. la sopran; 13. *Andante*, Cf. la bas; 14. Cf. la sopran; 15. *Andante*. Cf. la bas.
5. *Forme muzicale* (notiţe) p. 21-22
6. *Doamne miluieşte* (4 voci mixte), Cf. la sopran, cu text. p. 22-24
7. *Moderato. Forma în 2*. *B modulează la relativul major.* (canto şi pian; fără text) p. 24-25
8. *Menuetto. Forma în 3. B modulează în tonalitatea dominantă.* (pian, fără text) p. 25-26
9. *Coral. Erhalt uns Herr* (cu text) p. 26-27
10. *Forma în 3. Moderato. Balada lui Albu (Făt Frumos - Horia Furtună)* (cu text: *Cărăruie, cărăruie / Cine-acuma mi te suie? / Cărăruie din vâlcea / Unde-i mândruliţă mea? / Mîndru-liţă, floarea-albastră / Unde-i cărăruia noastră? / Pică lacrimi, pică rouă / Unde sunteţi amândouă? / Cărăruia merge-n sat / Dragi ne-am fost dar ne-am lăsat. / Cărarea s-a coborât / Dragi ne-am fost, dar ne-am urât.*) p. 28-29
11. *S-a certat cumătra Pupăză cu cumătra Bufniţă*. *Vivo*.[2] (pian) p. 29-30
12. *Coral.* Cf. la alto. (fără text) p. 31-32
13. *Corbul şi vulpea. Tempo rubato.* (pian) p. 32-33.
14. *Nunta din Cana Galileii (Cucu)* p. 34-35
15. *Andante. Păstorul întristat (violină şi pian)*; pagini anulate de compozitor. p. 35-36-37-38.
16. *Am rămas, plângea gâscanul, păgubaş de patru lei* (pian) p. 38-39

[1] Prescurtarea *Cf.* aparţine compozitorului şi denumeşte noţiunea de *Cantus firmus.*

[2] Textul muzical este acelaşi cu al fabulei cu titlul *S-a certat Cumătra Gaiţă cu Cumătra Bufniţă.*

https://biblioteca-digitala.ro

17. Notiţe la *Forme muzicale* p. 40
18. *Colind (Cucu)* p. 41-42
19. *Menuet* (pian) p. 42-45
20. *Allegretto grazioso. Scherzo* (pian) p. 46-49
21. *Şi-am zis verde lemn de scai (I. Dicu)*[1], 50-51
22. *Coral* Cf. la sopran; (fără text) p. 51-53
23. *Cântec cătănesc (I. Muţiu)* p. 53-54
24. *Arie în stil clasic (violină şi pian).* p. 54-59
25. Coral (fără text) p. 60-61
26. *Moderato pentru pian* p. 62-63-64
27. Contrapunct imitativ la 4 voci+Coral. Cf. la sopran. p. 64-65-66
28. *Colindă de Sfântul Vasile (Cucu). Allegretto* p. 67-68
29. *Colindă (Cucu)* , p. 69-70
30. *Dans (pian)* pagini anulate de compozitor, p. 70-72
31. Contrapunct la 4 voci. Cf. la sopran. p. 72
32. *Psalm 9* (lb. franceză) *Car dans l'ombre il a tiré sur l'innocent au coeur droit / Ne crains rien et mets ta Foi en l'Eternel* 73
33. *Canon. An II de studiu, 1930-1931*; notiţe, p. 73
34. *Kanon la 8-vă* (2 voci). Text: *La nunta ce s-a-ntâmplat în Cana Galileii, Fost-a şi Iisus chemat, În Cana Galileii*; Canon fără text. p. 74-75
35. *Kanon la 1-mă (Kirie Eleison)* Text: *Mila păcii, jertfa laudei,* p. 75
36. *Kanon la 5-tă* p. 76
37. *Andantino, Canon la 3-ţă* p. 76-77
38. *Canon la 6-tă inferioară* p. 77
39. *Allegretto, Canon la 2-dă*, p. 78
40. *Canon la 7-mă inferioară*, p. 79-80
41. *Andantino, canon la 8-vă* p. 80-81
42. *Andante, canon la 2-da*, p. 81-82
43. *Canon la 8-vă*, p. 83-84

[1] Vezi lucrarea nr. 10 din acest catalog.

https://biblioteca-digitala.ro

44. Notiţe despre Fugă, p. 85-86-87-88
45. *Kanon la 3 voci,* p. 89-90
46. *Allegretto. Kanon la 4 voci,* p. 91-92
47. *Andante. Aliluia* (canon la 4 voci mixte), p. 92-93
48. *Kanon la 3 voci la 8-va şi 5-tă, Allegro non troppo,* p. 93-94
49. paginile 95-96 anulate de compozitor

ANUL TERMINĂRII: 1930-1931

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F.SP. 2747

DESCRIERE: Manuscris pierdut.

CINE O MENŢIONEAZĂ: V.T.; S.I. (analizează câteva piese din acest caiet)[1].

TIPĂRITĂ: parţial inedit. Câteva din lucrările existente în caiet au fost tipărite: *Fabulele* şi miniatura *Am rămas, plângea gâscanul, păgubaş de patru lei.*

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCŢII:

FORMAŢIA:

PRIMA AUDIŢIE:

ISTORIC: CAIETUL NU MAI EXISTĂ LA UCMR! Prin bunăvoinţa preotului Stelian Ionaşcu, care îl cercetase înainte de a se pierde, există în prezent la UCMR, copia xerox a caietului.

OBSERVAŢII:

6.

TITLUL LUCRĂRII: ***Bogaţii au sărăcit*** [2]

ANUL TERMINĂRII: 1930

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: nu a fost găsit încă

---

[1] Stelian Ionaşcu, *Paul Constantinescu şi muzica psaltică,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 2005, vezi descriere şi anliza la p. 80-88.

[2] Stelian Ionaşcu, *Paul Constantinescu şi muzica psaltică,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 2005, vezi descriere şi anliza la p. 88-89: *lucrare izolată, păstrată în manuscris*.

https://biblioteca-digitala.ro

COTA:
CINE O MENŢIONEAZĂ: S.I.
TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA:
PRIMA AUDIŢIE
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

7.
TITLUL LUCRĂRII: ***Cheruvic (1930)***[1]
ANUL TERMINĂRII: 1930
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: nu a fost găsit încă
COTA:
CINE O MENŢIONEAZĂ: S. I.

Paul Constantinescu, Text autobiografic: *În ultimii doi ani de liceu devin eu însumi grozav şef de orchestră, unde, din lipsă de material, m-am văzut nevoit să orchestrez diferite bucăţi la pian. De unde a decurs că am învăţat ceva instrumentaţie; apoi, ştiind puţină armonie, pe care deja începusem a o studia cu profesorul de la liceu, puţină instrumentaţie şi foarte vagi modele pe care le putusem observa în studiul partiturilor, proced la marea obrăznicie de a scrie muzică. Mai întâi dezorientat complet, apoi înfiripându-mă încetul cu încetul, ajung a scrie un* ***Streichquartet*** *cu program, în care mi se părea mie că tratez „Melancolia" de Eminescu; apoi adăugându-se şi ceva slabe noţiuni de psaltică, am scris, aşa cum m-am priceput povestea „****Morţii lui Fulger" pentru orchestră mare****, după Coşbuc, şi alte începuturi vagi şi încercări la polifonie muzicală populară şi bisericească. Într-acestea am isprăvit liceul cu bine, însă nu cu cine ştie ce aureolă; m-am înscris apoi la drept şi la conservator, unde sper*

[1] Stelian Ionaşcu, *Paul Constantinescu şi muzica psaltică,* Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, Bucureşti, 2005, vezi descriere şi anliza la p. 97-98: *lucrare izolată, păstrată în manuscris*.

https://biblioteca-digitala.ro

*să-mi împlinesc cultura muzicală şi în al treilea an de studii fiind am mâzgălit până acum multă hârtie: bucăţi pentru canto, vioară, pian**, un cvintet de suflători**, un **poem pentru soprană, altistă şi pian pe poezia lui Ion Barbu „Riga Crypto şi Lapona Enigel”**, şi **o suită pentru orchestră în stil popular**, apoi **un poem pentru patru soli şi orchestră mică pe trei strofe din „acatistul sf.-lui Basarabov” de Sandu Tudor**, un **streichtrio**, un **cheruvic** şi un **chenonic**(în formă de motet) în stil bisericesc quasi psaltic şi alte lucruri de acest soi. Actualmente mă aflu elev în anul doi de contrapunct, autor de compoziţii originale pe teme banale, cu aspiraţii tot mai sus.*[1]

TIPĂRITĂ: inedită
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA:
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

8.

TITLUL LUCRĂRII: ***Poem pentru patru solişti şi orchestră mică pe trei strofe din „Acatistul Sf. Dimitrie Basarabov” de Sandu Tudor***

DURATA APROXIMATIVĂ:
ANUL TERMINĂRII: 1930
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL:
COTA:
CINE O MENŢIONEAZĂ: Paul Constantinescu, Text autobiografic: *În ultimii doi ani de liceu devin eu însumi grozav şef de orchestră, unde, din lipsă de material, m-am văzut nevoit să orchestrez diferite bucăţi la pian. De unde a decurs că am*

[1] Paul Constantinescu, *Nu ştiu sigur, însă dând crezare....,* text autobiografic de 3 pagini, cota 201, aflat în Fond Breazul din Biblioteca UCMR , datând din anii 1933-1934. Publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier”, Ploieşti, 2004, p. 195-196.

https://biblioteca-digitala.ro

învăţat ceva instrumentaţie; apoi, ştiind puţină armonie, pe care deja începusem a o studia cu profesorul de la liceu, puţină instrumentaţie şi foarte vagi modele pe care le putusem observa în studiul partiturilor, proced la marea obrăznicie de a scrie muzică. Mai întâi dezorientat complet, apoi înfiripân-du-mă încetul cu încetul, ajung a scrie un ***Streichquartet*** *cu program, în care mi se păre mie că tratez „Melancolia" de Eminescu; apoi adăugându-se şi ceva slabe noţiuni de psaltică, am scris, aşa cum m-am priceput povestea „****Morţii lui Fulger" pentru orchestră mare****, după Coşbuc, şi alte începuturi vagi şi încercări la polifonie muzicală populară şi bisericească. Într-acestea am isprăvit liceul cu bine, însă nu cu cine ştie ce aureolă; m-am înscris apoi la drept şi la conservator, unde sper să-mi împlinesc cultura muzicală şi în al treilea an de studii fiind am mâzgălit până acum multă hârtie: bucăţi pentru canto, vioară, pian****, un cvintet de suflători****, un* ***poem pentru soprană, altistă şi pian pe poezia lui Ion Barbu „Riga Crypto şi Lapona Enigel"****, şi* ***o suită pentru orchestră în stil popular****, apoi* ***un poem pentru patru soli şi orchestră mică pe trei strofe din „acatistul sf.-lui Basarabov" de Sandu Tudor****, un* ***streichtrio****, un* ***cheruvic*** *şi un* ***chenonic*** *(în formă de motet) în stil bisericesc quasi psaltic şi alte lucruri de acest soi. Actualmente mă aflu elev în anul doi de contrapunct, autor de compoziţii originale pe teme banale, cu aspiraţii tot mai sus.*[1]

TIPĂRITĂ:
ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: 4 solişti, orchestră mică
PRIMA AUDIŢIE:
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

[1] Paul Constantinescu, *Nu ştiu sigur, însă dând crezare....,* text autobiografic de 3 pagini, cota 201, aflat în Fond Breazul din Biblioteca UCMR , datând din anii 1933-1934. Publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia" muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier", Ploieşti, 2004, p. 195-196.

https://biblioteca-digitala.ro

9.

TITLUL LUCRĂRII: ***Suita Românească***

I. Colind, 1930, 3 oct.
II. Descântec, 1930, 26 oct.
III. Bocet, 1930, 29 sept.
IV. Cântec bătrânesc, 1936, 15 ianuarie
V. Jocul căluşarilor, 1931, 25 septembrie

DURATA APROXIMATIVĂ: 17 minute
I. 2 minute
II. 2 minute
III. 3 minute
IV. 6 minute
V. 3 minute

ANUL TERMINĂRII: 1930-1936
Reorchestrare: 1942

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 563.

DESCRIERE: manuscris foarte îngrijit, în cerneală albastru închis, 55 pagini. *Colind,* p. 1-9; *Descântec,* p. 10-11; *Bocet,* p. 12-22; ***Cântec bătrânesc,*** p.23-38. *Jocul căluşarilor,* p. 39-55. Este manuscrisul reorchestrării din 1942, deoarece pe ultima pagină, 55, Paul Constantinescu a datat şi semnat: *Reorchestrat 22 iulie 1942. Paul Constantinescu.* Manuscrisul este îmbrăcat în hârtie. Pe copertă, sub hârtie există menţiunea: *nu circulă!*

Există partitură identică în manuscris de copist: Fond de Difuzare, cota 1826 Bibl. Muzicală a UCMR.

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 1.[1]

V.T.; M.P; S.I.

TIPĂRITĂ: inedită

[1] La rubrica *Diverse,* Paul Constantinescu a scris: *Partitura şi material depus la Uniune (proprietatea mea).*

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNREGISTRATĂ: există în fonoteca Radio. Orchestra Studio Radio, Dirijor: Constantin Bobescu[1]. 13:28

DISTINCŢII: Menţiunea a II-a George Enescu, în anul 1931.

FORMAŢIA: 1 picc., 2 fl, 2 ob. 1 corn eng., 2 cl, 2 fg., 4 corni, 3 tromp, 3 tromb., tuba, timp., toba mare, 2 piatti, triunghi, tamb., celesta, pian, vioara I, vioara II, viola, v-cel, c-bas.

PRIMA AUDIŢIE: V. T.: p.a. *Bocet şi Leru-i Doamne*, 27 dec. 1932, Radio, dirij. M. Jora.[2]

ISTORIC: lucrare de mare succes. Alte reprezentaţii: 26 I 1934, Filarm. Buc. Dirijor: Ion Nonna Otescu[3]. 16 feb 1934 (vezi Foto nr. 4). 16 feb. 1936, în *Concertul Societăţii Compozitorilor Români,* Dirij. Ion Nonna Otescu. 2 feb. 1937, Orch. Radio, Dirijor: Paul Constantinescu[4]. 18 X 1942, Filarmonica Bucureşti, Dirijor: Ionel Perlea (se pare că a fost prima audiţie a reorchestrării.) (Vezi Foto nr. 5)[5].

OBSERVAŢII: Dacă manuscrisul UCMR Fond Special 563 este reorchestrarea din 1942, înseamnă că prima versiune a lucrării s-a pierdut.

---

[1] În Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 1, Paul Constantinescu confirmă înregistrarea cu Orchestra Studioului de Radio, dirijor Constantin Bobescu.

[2] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999, p. 604.

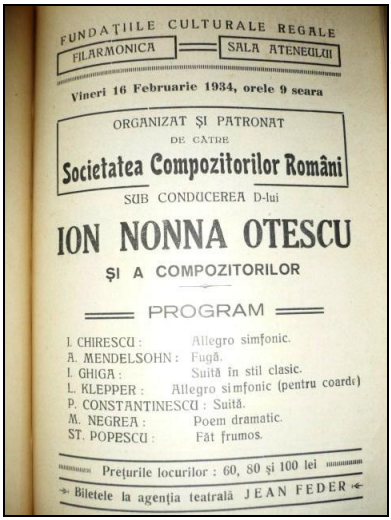
[3] Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868-1968),* Bucureşti, 1968, Întreprinderea Poligrafică Timişoara, p. 168.

[4] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999, p. 621.

[5] Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868-1968),* Bucureşti, 1968, Întreprinderea Poligrafică Timişoara, p. 190.

https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 4



FUNDAȚIILE CULTURALE REGALE
FILARMONICA — SALA ATENEULUI

Vineri 16 Februarie 1934, orele 9 seara

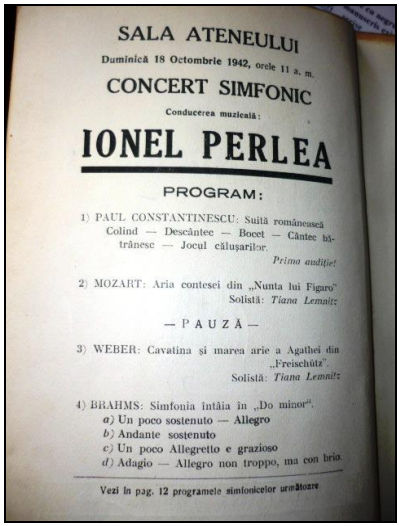
ORGANIZAT ȘI PATRONAT
DE CĂTRE
Societatea Compozitorilor Români
SUB CONDUCEREA D-lui
ION NONNA OTESCU
ȘI A COMPOZITORILOR

PROGRAM

I. CHIRESCU : Allegro simfonic.
A. MENDELSOHN : Fugă.
I. GHIGA : Suită în stil clasic.
L. KLEPPER : Allegro simfonic (pentru coarde)
P. CONSTANTINESCU : Suită.
M. NEGREA : Poem dramatic.
ST. POPESCU : Fât frumos.

Prețurile locurilor : 60, 80 și 100 lei
Biletele la agenția teatrală JEAN FEDER

Foto nr. 5



SALA ATENEULUI
Duminică 18 Octombrie 1942, orele 11 a. m.
CONCERT SIMFONIC
Conducerea muzicală:
IONEL PERLEA

PROGRAM:

1) PAUL CONSTANTINESCU: Suită românească
Colind — Descântec — Bocet — Cântec bătrânesc — Jocul căluşarilor.
Prima audiție!

2) MOZART: Aria contesei din „Nunta lui Figaro"
Solistă: *Tiana Lemnitz*

— PAUZĂ —

3) WEBER: Cavatina și marea arie a Agathei din „Freischütz".
Solistă: *Tiana Lemnitz*

4) BRAHMS: Simfonia întâia în „Do minor".
a) Un poco sostenuto — Allegro
b) Andante sostenuto
c) Un poco Allegretto e grazioso
d) Adagio — Allegro non troppo, ma con brio.

Vezi în pag. 12 programele simfoniilor următoare

10.

TITLUL LUCRĂRII: ***Cântec (Şi-am zis verde lemn de scai)***

ANUL TERMINĂRII: 1930

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

publicat în facsimil în revista *Gazeta Cărţilor,* nr. 7-8, 15-31 oct. 1938.

COTA: F. Sp. 2747 (*Caietul de contrapunct,* pag. 50-51)

DESCRIERE:

F. Sp. 2747 Manuscris în creion, probabil un exerciţiu de contrapunct, deoarece melodia despre care studentul Paul Constantinescu scrie că ar fi un citat din I. Dicu, este aşezată pe post de *cantus firmus;* un alt manuscris cu acelaşi conţinut muzical a fost publicat în facsimil *Gazeta cărţilor* nr. 7-8, 15-31 oct. 1938 cu titlul *Cântec.* (vezi Foto nr. 6)

CINE O MENŢIONEAZĂ: V.T., S.I. (cu titlu greşit: *Şi-am zis verde lemn de tei*)

TIPĂRITĂ: inedită

https://biblioteca-digitala.ro

ÎNREGISTRATĂ:
DISTINCŢII:
FORMAŢIA: cor mixt
PRIMA AUDIŢIE
ISTORIC:
OBSERVAŢII:

Foto nr. 6

11.

TITLUL LUCRĂRII: ***Patru fabule***

I. Pisica cu clopoţei, 8 martie 1932
II. Un cocoş cu ochii scoşi, 2 sept. 1932
III. Corbul şi vulpea, 1930
IV. S-a certat cumătra Gaiţă cu cumătra Bufniţă, 1930

DURATA APROXIMATIVĂ: 5 minute

ANUL TERMINĂRII: 1929-1932

În variantă orchestrată: 1936[1]. Nu am găsit încă manuscrisul.

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F.Sp. 2734
F. Sp. 2747 (Caietul de contrapunct)

DESCRIERE: F. Sp. 2734: Manuscris în tuş. Fiecare fabulă este datată la sfârşit pe diagonală, element specific grafiei lui Paul Constantinescu. Pe manuscrisul ultimei fabule apare semnătura lui Paul Constantinescu, în cerneală albastră.

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 1, rubrica *Formaţia.*

https://biblioteca-digitala.ro

F. Sp. 2747 (Caietul de contrapunct), la pagina 29-30: *S-a certat cumătra Pupăză cu Cumătra Bufniţă*; la paginile 32-33: *Corbul şi vulpea.*

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în Caietul *Lucrări muzicale,* p. 1.

Traian Elian[1]; V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: Varianta pt. pian: Edit. SCR, ESPLA 1957.

În volumul omagial Paul Constantinescu, *Piese pentru pian,* Prefaţă, note introductive şi îngrijire text muzical, Sanda Hîrlav Maistorovici, Editura Muzicală 2009.

ÎNREGISTRATĂ: la Radio, Smaranda Atanasoff[2]; în varianta orchestrală în Fonoteca Radio, Orchestra de Cameră Radio, orchestraţie Mihai Moldovan, Dirijor: Cristian Brâncuşi, 5:45; În variantă pianistică: CD: Paul Constantinescu, *Piese pentru pian.* Editura Premier, Ploieşti, 2009. Interpretă: Fabiola Ioniţă.

DISTINCŢII:

FORMAŢIA: pian

În varianta orchestrală, cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale, p. 1*: fl. picc, ob., cl., fg., trp., trgl., coarde (redus).

PRIMA AUDIŢIE: Smaranda Athanasoff (nu se stie data);

În versiunea orchestrală, 2 februarie 1927, Orchestra Radio, Dirijor: Paul Constantinescu[3].

ISTORIC: 14 aprilie 1948, Concertul Societăţii Compozitorilor, în sala Dalles, *Fabulele* sunt prezentate în interpretarea Irinei Lăzărescu[4]

OBSERVAŢII: *toco.*

---

[1] Scrisoare către Paul Constantinescu, datată Craiova, 9 martie 1956: *...Veneai la noi şi pe un pian cam hodorogit şi cam dezacordat, ţi-ai înfiripat una din fabulele tale.*

[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 1, rubrica *Înregistrare.*

[3] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999, p. 621.

[4] Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti,* Editura Muzicală a UCMR, Bucureşti, 1995, p. 161.

https://biblioteca-digitala.ro

12.

TITLUL LUCRĂRII: ***Cvintet pentru flaut, oboi, clarinet, fagot şi violină***

P. I, Allegro

P. a II-a, Andantino

P. a III-a, Allegro giocoso

DURATA APROXIMATIVĂ: 9 minute

ANUL TERMINĂRII: 26 aprilie 1932

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 2694

F. Sp. 495

DESCRIERE:

F. Sp. 2694: manuscris în creion, schiţa cvintetului. Conţine 42 de pagini: p. 1-12, Partea I *Allegro*; p. 13-17, Partea a II-a, *Andantino;* la pagina 17 apare data *8 IV 932*; p. 18-42, Partea a III-a, *Allegro giocoso*; la pagina 42 apare data *26 aprilie 1932*.

F. Sp. 495: cerneală neagră; 16 pagini, datat şi semnat. La Partea a II-a, pagina 9, Paul Constantinescu notat jos pe pagină cu un asterisc *Doină populară;* la pagina 11, Paul Constantinescu a notat cu un asterisc *Joc popular (Cimpoiul).*

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în Caietul *Lucrări muzicale,* p. 1.

Paul Constantinescu, Text autobiografic: *În ultimii doi ani de liceu devin eu însumi grozav şef de orchestră, unde, din lipsă de material, m-am văzut nevoit să orchestrez diferite bucăţi la pian. De unde a decurs că am învăţat ceva instrumentaţie; apoi, ştiind puţină armonie, pe care deja începusem a o studia cu profesorul de la liceu, puţină instrumentaţie şi foarte vagi modele pe care le putusem observa în studiul partiturilor, proced la marea obrăznicie de a scrie muzică. Mai întâi dezorientat complet, apoi înfiripându-mă încetul cu încetul, ajung a scrie un* ***Streichquartet*** *cu program, în care mi se părea mie că tratez „Melancolia" de Eminescu; apoi adăugându-se şi ceva slabe noţiuni de psaltică, am scris, aşa cum m-am priceput povestea „****Morţii lui Fulger" pentru orchestră mare****, după Coşbuc, şi alte începuturi vagi şi încercări la polifonie muzicală populară şi bisericească. Într-*

https://biblioteca-digitala.ro

*acestea am isprăvit liceul cu bine, însă nu cu cine ştie ce aureolă; m-am înscris apoi la drept şi la conservator, unde sper să-mi împlinesc cultura muzicală şi în al treilea an de studii fiind am mâzgălit până acum multă hârtie: bucăţi pentru canto, vioară, pian**, un cvintet de suflători**, un **poem pentru soprană, altistă şi pian pe poezia lui Ion Barbu „Riga Crypto şi Lapona Enigel”**, şi **o suită pentru orchestră în stil popular**, apoi **un poem pentru patru soli şi orchestră mică pe trei strofe din „acatistul sf.-lui Basarabov” de Sandu Tudor**, un **streichtrio**, un **cheruvic** şi un **chenonic**(în formă de motet) în stil bisericesc quasi psaltic şi alte lucruri de acest soi. Actualmente mă aflu elev în anul doi de contrapunct, autor de compoziţii originale pe teme banale, cu aspiraţii tot mai sus*[1].

V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: inedită

ÎNREGISTRATĂ: Fonoteca Radio, Cvintetul „Concordia” (Silvia Drăgoi - vioară, Nicolae Maxim - flaut, Eugen Glăvan - oboi, Val. Bărbuceanu - clarinet, Miltiade Nenoiu - clarinet).

DISTINCŢII: Premiul II Enescu în 1932

FORMAŢIA: vioară, flaut, oboi, clarinet, fagot

PRIMA AUDIŢIE: nu se ştie

ISTORIC:

OBSERVAŢII:

13.

TITLUL LUCRĂRII: ***Două cântece*** *pe versuri de Tudor Arghezi:*

Cântec de adormit Miţura, 1929

Seara, 26. VI. 1932

DURATA APROXIMATIVĂ: 3 minute

ANUL TERMINĂRII: 1929-1932

[1] Paul Constantinescu, *Nu ştiu sigur, însă dînd crezare....,* text autobiografic de 3 pagini, cota 201, aflat în Fond Breazul din Biblioteca UCMR, datând din anii 1933-1934. Publicat în volumul Paul Constantinescu, *Despre „poezia” muzicii,* Argument, notă asupra ediţiei, transcrierea textelor, note şi comentarii: Sanda Hîrlav-Maistorovici, Editura „Premier”, Ploieşti, 2004, p. 195-196.

https://biblioteca-digitala.ro

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 503 (*Cântec de adormit Miţura)*
F. Sp. 2728
F. Sp. 504 (*Seara*)

DESCRIERE:

F. Sp. 503 (*Cântec de adormit Miţura*): manuscris în cerneală, două pagini, pentru canto şi pian, semnat *Paul Constantinescu* şi datat 1929.

F. Sp. 504: (*Seara*): manuscris în cerneală, 2 pagini, pentru canto şi pian, semnat *P. Constantinescu* şi datat *26 VI. 932.*

F. Sp. 2728. La această cotă există mai multe manuscrise ale celor două lucrări:

a. *Seara*, manuscris în creion, pe două pagini (în interiorul foii duble de muzică), pentru canto şi pian, semnat şi datat la sfârşit: *Paul Constantinescu, 26 VI 1932.*

b. *Seara*, manuscris în cerneală, pe două pagini, pentru canto şi pian, semnat şi datat: *Paul Constantinescu, 1932.*

c. *Seara*, manuscris pe o pagină în cerneală neagră, pentru canto şi pian, semnat şi datat: *Paul Constantinescu, 1932*

d. *Cântec de adormit Miţura*, manuscris pe două pagini (în interiorul foii duble de muzică), în cerneală neagră, corectat cu creion negru. La sfârşit, pe diagonală, semnat şi datat: *Paul Constantinescu, 1929.*

e. *Cântec de adormit Miţura*, manuscris pe două pagini (în interiorul foii duble de muzică), în cerneală neagră, corectat cu creion negru, pentru canto şi pian, semnat, nedatat.

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în Caietul *Lucrări muzicale,* p. 2.

V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: în volumul *Cântece,* ESPLA, 1957

ÎNREGISTRATĂ: CD nr. 9 UNMB: *Cântec de adormit Miţura,* Petre Munteanu; *Seara,* N. Secăreanu

DISTINCŢII:

FORMAŢIA: voce, pian

https://biblioteca-digitala.ro

PRIMA AUDIŢIE: 26 feb. 1939, Amfiteatrul Liceului „Sf. Petru şi Pavel" din Ploieşti, Petre Munteanu şi Olga Costin (soţia lui Maximilian Costin)[1]

ISTORIC: Petre Munteanu şi Giorgio Favaretto, noiembrie, la Torino; Petre Munteanu şi Ernesto Monserat, 2 dec 1947 Universitad de Salamanca; au mai intrat în repertoriile interpreţilor Emilia Petrescu, Nicolae Secăreanu, Vally Niculescu, Arax Savagian etc.

OBSERVAŢII:

14.

TITLUL LUCRĂRII: ***Preludiu pentru pian solo***

DURATA APROXIMATIVĂ: 3 minute

ANUL TERMINĂRII: 30 august 1932

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 520

DESCRIERE: manuscris de 5 pagini, în cerneală neagră, semnat şi datat la sfârşit: *30 August 1932*

CINE O MENŢIONEAZĂ: V.T. ; M.P

TIPĂRITĂ: în *Antologie de muzică românească pentru pian,* Ediţie îngrijită de Constantin Ionescu Vovu, Ed. Muzicală, Bucureşti 1989, p. 51; retipărit în volumul omagial *Paul Constantinescu. Piese pentru pian,* Prefaţă, note introductive şi îngrijire text muzical, Sanda Hîrlav-Maistorovici; Editura muzicală, Bucureşti 2009, p. 48.

ÎNREGISTRATĂ: CD: Paul Constantinescu, *Piese pentru pian.* Editura Premier, Ploieşti, 2009. Interpretă: Ioana Enea.

DISTINCŢII:

FORMAŢIA: Pian

PRIMA AUDIŢIE: nu se ştie.

ISTORIC:

OBSERVAŢII:

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 97.

https://biblioteca-digitala.ro

15.

TITLUL LUCRĂRII: ***Din cătănie (trei caricaturi muzicale)***

I. Jalea recrutului (14 aug. 1932)
II. Balul reangajaţilor
III. Marş forţat (14 IV 1933)

DURATA APROXIMATIVĂ: 5 minute
ANUL TERMINĂRII: 1932-1933
UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR
COTA: F. Sp. 559, sub denumirea: *Suita Cătănească*
F. Sp. 565
DESCRIERE:

F. Sp. 559, manuscris în creion. Titlul scris pe pagina de gardă este: *Suită cătănească, trei caricaturi muzicale pentru 2 trompete, 2 corni, zugtrombon, baterie şi pian;* pe partea de jos a paginii de gardă: *Impresii din oştire. Teterist 932;* 22 pagini; semnat şi datat: partea I, *Jalea recrutului,* datată *14 august 1932;* Părţile a II-a, *Balul reangajaţilor* şi a III-a, *Marş forţat*, legate între ele (atacca), datate *14 IV /933*.

F. Sp. 565: este un manuscris în cerneală. Pe pagina de gardă: *Din Cătănie (Impressions de la vie d'un soldat)* dedesubt, titlul *Suita cătănească* este tăiat. Urmează: *3 caricaturi muzicale pentru 2 trompete, 2 corni, 1 zugtrombon, baterie şi pian*. În partea din stânga a paginii de gardă cineva a scris cu creionul: *Interpretat 28 X 1957, Sala Dalles.* Urmează numele interpreţilor: *L. Obreja, Pr. Cioban, I. Bădănoiu, D. Caloian, I. Cioară, Constantinescu Pace, Constantinescu Ioan*

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 2.

V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: Editura Muzicală, 1962

ÎNREGISTRATĂ: la Radio (L. Obreja, A. Ciobanu, I. Bădănoiu, I. Caloian, I. Ciora, Pace Constantinescu, Ion Constantinescu, Smaranda Atanasoff[1].)

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 2, rubrica *Înregistrare.*

https://biblioteca-digitala.ro

ECC 616. Înregistrare din concert public, 1965. Interpretează: Liviu Obreja şi Alexandru Ciobanu, trompetă; Ion Bădănoiu şi Ilie Caloianu, corn; Ion Ciora, trombon; Ion Constantinescu şi Pace Constantinescu, baterie; Smaranda Athanasoff, pian; Dirijor, Alfred Alessandrescu.

DISTINCŢII:

FORMAŢIA: 2 trp, 2 corni, 1 trb, bat, pian

PRIMA AUDIŢIE: 8 iunie 1933. Dirijor: Theodor Rogalski[1]

ISTORIC: 3 martie 1935, Dirijor: Theodor Rogalski[2]; 23 ian 1936, dirijor: M. Jora (*Jalea recrutului, Balul reangajaţilor, Marş forţat)* vezi Foto 6a. 2 feb. 1937, Dirijor, Paul Constantinescu (în program mai figurau *4 Fabule, Joc şi Doină, Suita Românească şi Jocuri româneşti)*

OBSERVAŢII:

Foto nr. 7

JOI 23 IANUARIE 1936

CONCERT SIMFONIC

dirijat de d-nul

MIHAIL JORA

PROGRAM:

1. **Filip Lazăr:** Concerto grosso
   a) Largo — Allegro
   b) Largo
   c) Allegretto
   d) Finale (Allegro)

2. **Dinu Lipatti:** Sătrarii, suită simfonică
   a) Vin Sătrarii
   b) Idilă la Floreasca
   c) Chef cu lăutari
   Prima audiție

— P A U Z Ă —

3. **Paul Constantinescu:** Din cătănie, trei caricaturi muzicale
   a) Jalea recrutului — *b)* Balul reangajaților
   c) Marș forțat
   Prima audiție

4. **George Enescu:** Suita No. 1, în „Do major"
   a) Prélude à l'unisson
   b) Menuet lent
   c) Intermède
   d) Finale

În concertul viitor: pentru întâia oară
SAMSON, oratoriul biblic de **G. FR. HAENDEL**

[1] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999, p. 606.

[2] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio", Buc. 1999, p. 613.

https://biblioteca-digitala.ro

16.

TITLUL LUCRĂRII: ***Sonatina pentru vioară şi pian***

DURATA APROXIMATIVĂ: 5 minute

ANUL TERMINĂRII: 1933[1]

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 490

DESCRIERE: cerneală neagră; 17 pagini, nedatat, semnat la sfârşit.

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 2.

V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: Fundaţia Regele Carol II, Colecţia „Compozitori români contemporani"; reeditată la Editura Muzicală, Buc. 1964

ÎNREGISTRATĂ: ECD 1054, Ferdinand Weiss (pian), Ştefan Ruha (vioară), STM-ECE 01188

DISTINCŢII:

FORMAŢIA: pian, vioară

PRIMA AUDIŢIE: 15 nov. 1935. Interpreţi: Isidor Koganoff (vioară), Constantin Silvestri (pian), sub egida *Asociaţiei pentru muzica nouă* condusă de Mihail Jora[2].

ISTORIC: La 23 iunie 1937, cu prilejul *Marii săptămâni de muzică românească* din cadrul Expoziţiei universale de la Paris, a fost interpretată de Lola Bobescu şi Dinu Lipatti. La 27 noiembrie 1938 este interpretată de George Enescu şi Constantin Silvestri la Bucureşti, în Sala „Dalles". Maestrul a reluat-o în 8 ianuarie 1944 în recitalul cu Ion Filionescu. A intrat în repertoriul duo-urilor Alexandru Theodorescu şi Ion Filionescu, Constantin Botez şi Vasile Boniş. Lucrarea a fost prezentată în câteva oraşe din Cehia în 1942, la Düsseldorf (27 oct. 1942) şi la Köln (3 noiembrie 1942). Violonistul Vasile Boniş a cântat-o la Alexandria, în Egipt, la 2 mai 1947, alături de pianistul N. Sassos. După 1944 au interpretat-o Cornelia

[1] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 2, rubrica *Anul creerii.*

[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 2, rubrica *Prima execuţie.*

https://biblioteca-digitala.ro

Bronzetti şi Victoria Ştefănescu; Alexandru Grubea şi Maria Fotino, Ştefan Ruha şi Ferdinand Weiss[1].

OBSERVAŢII:

17.

TITLUL LUCRĂRII: ***Costea*** pe versuri de George Coşbuc

DURATA APROXIMATIVĂ: 3 minute

ANUL TERMINĂRII: 1933[2]

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 541.

DESCRIERE: manuscris în creion foarte şters, 7 pagini, nesemnat, nedatat.

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 2.

V.T.; S.I.

TIPĂRITĂ: Cernăuţi, 1936, Editura Iconar, Tipografia Mitropolitul Silvestru (Liviu Rusu şi Mircea Streinul)

ÎNREGISTRATĂ:

DISTINCŢII:

FORMAŢIA: voci bărbăteşti (Tenor I, Tenor II, Bariton, Bass), pian

PRIMA AUDIŢIE:

ISTORIC:

OBSERVAŢII:

18.

TITLUL LUCRĂRII: (Al doilea) ***Preludiu pentru pian solo***

DURATA APROXIMATIVĂ: 4 minute

ANUL TERMINĂRII: 4 august 1933

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 519

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 91.

[2] Cf. Caietul manuscris *Lucrări muzicale,* p. 1, rubrica *Anul creerii.*

https://biblioteca-digitala.ro

DESCRIERE: manuscris de 3 pagini, în cerneală albastru închis, semnat şi datat la sfârşit: *4/ VIII/ 933*

CINE O MENŢIONEAZĂ: Ionescu-Vovu, Constantin[1]

TIPĂRITĂ: în *Antologie de muzică românească pentru pian,* Ediţie îngrijită de Constantin Ionescu-Vovu, Ed. Muzicală, Bucureşti 1989, p. 51; retipărită în volumul *Paul Constantinescu. Piese pentru pian,* Prefaţă, note introductive şi îngrijire text muzical, Sanda Hîrlav-Maistorovici; Editura muzicală, Bucureşti 2009, p. 53.

ÎNREGISTRATĂ: CD: Paul Constantinescu, *Piese pentru pian.* Editura Premier, Ploieşti, 2009. Interpretă: Ioana Enea.

DISTINCŢII:

FORMAŢIA: pian

PRIMA AUDIŢIE:

ISTORIC:

OBSERVAŢII:

19.

TITLUL LUCRĂRII: ***O noapte furtunoasă (Operă bufă în 2 acte)***

DURATA APROXIMATIVĂ: 45 minute

ANUL TERMINĂRII: 1934

Refăcută în 1950

UNDE SE GĂSEŞTE MANUSCRISUL: UCMR

COTA: F. Sp. 558

F. Sp. 514

F. Sp. 545

F. Sp. 568

DESCRIERE:

F. Sp. 558 : manuscris foarte ordonat, în creion. Pe pagina de gardă: *O noapte furtunoasă. Comedie în 1 act după I.L. Caragiale.* Jos, dreapta: semnătura în creion şi data *1934.* Apoi, încă o dată, cu tuş, pe diagonală, semnătura şi data: *1934.* Deducem că aceasta e versiunea din 1934. Pe verso,

[1] Constantin Ionescu-Vovu, *Antologie de Muzică Românească pentru Pian,* Ed. Muz. Bucureşti, 1989, p. 51.

https://biblioteca-digitala.ro

Paul Constantinescu enumeră personajele. Manuscrisul a fost legat şi între paginile 6 şi 9 este inserat libretul scris de Paul Constantinescu pe coală velină A5. Există pagini anulate. Manuscrisul cuprinde 235 de pagini, iar la sfârşit, pe diagonală, are semnătura şi data: *Ploeşti, 9 XI 934*.

F. Sp. 545 (manuscris în creion al reducţiei pentru voci şi pian, datat pe ultima pagină, 106, *19 nov. 1949* şi semnat. Notaţii cu cerneală roşie ale regiei lui Jean Rânzescu, mai 1951).

F. Sp. 514 (manuscris în creion al partiturii generale, datat 1950 şi semnat. Notaţii cu cerneală roşie ale regiei lui Jean Rânzescu, mai 1951);

F. Sp. 568: manuscris în tuş, foarte frumos scris, legat în coperte cartonate. Pagina de gardă: *O noapte furtunoasă. Comedie după I.L. Caragiale.* Jos, dreapta: *Paul Constantinescu, 1950.* Pe verso: *Persoanele* (personajele), *Orchestra.* Jos, pe pagină, Paul Constantinescu a notat cu cerneală roşie: *Însemnările cu roşu sunt din regia lui Jean Rânzescu.* Actul I începe la p. 3. Scena 1, p. 6; Scena II, p. 32; Scena III, p. 45; Scena IV, p. 52; Scena 5, p. 65; Scena VI, p. 76; Scena VII, p. 83; Scena VIII, p. 95; Scena IX, p. 97; Actul II , Scena I începe la p. 126; Scena II, p. 132; Scena III, p. 148; Scena IV, p 165; Scena V, p 175. Manuscrisul se termină la pagina 200 şi e datat şi semnat, *Bucureşti, 26 mai 1950*. *Paul Constantinescu*. Însemnările cu roşu sunt scrise tot de mâna compozitorului.

CINE O MENŢIONEAZĂ: Lucrare menţionată în caietul manuscris al lui Paul Constantinescu, *Lucrări muzicale,* p. 2.

V.T.; M.P.; S.I.

TIPĂRITĂ: Editura Muzicală a UC din RPR, Bucureşti, 1958 (reducţie voci şi pian)

ÎNREGISTRATĂ: ECE 0276. Solişti: Barbu Dumitrescu, Silviu Gurău, Constantin Niculescu-Bassu, Nella Dimitriu, Valentin Teodorian, Thea Rămurescu, Iolanda Mărculescu. Orchestra Simfonică Radio, Dirijor: Constantin Silvestri, înregistrare din 1954.

ECE 03678/1988. Solişti: Gheorghe Roşu, Florin Diaconescu, Ştefăniţă Lascu, Liliana Nichiteanu, Mioara Cortez

https://biblioteca-digitala.ro

David, Irina Săndulescu, Nicolae Urziceanu. Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii. Dirijor: Cristian Mandeal.

DISTINCŢII: Premiul Municipiului Bucureşti (1943); Premiul „G. Enescu" al Academiei Române (6 iulie 1956).

FORMAŢIA: Solişti: bas, bariton, 2 tenori, mezzosoprană, soprană, voce copil; Orchestra: 3, 2, 4, 3-4, 3, 3, 1- trp., bat., glockenspiel., xil., cel., pian, coarde.

PRIMA AUDIŢIE: 25 octombrie 1935, Opera Română (Teatrul lyric), împreună cu opera oratoriu *Constantin Brâncoveanu* de Sabin Drăgoi. Dirijor: Ionel Perlea; Direcţia de scenă: Vasile Enescu. Distribuţie: Jupân Dumitrache - Dan Gâlman, Rică Venturiano - Lucian Nanu, Veta - Victoria Costescu-Duca, Ziţa - Emilia Guţianu, Spiridon - ?. Spectacol transmis la radio (vezi Foto nr. 8).

ISTORIC: a II-a punere în scenă: premiera, vineri, 2 oct 1942, într-un spectacol alături de *Nunta în Carpaţi* de Paul Constantinescu şi *Secerişul (tablou)* de Tiberiu Brediceanu. Dirijor: Ionel Perlea. Direcţia scenică: Panait Victor Cotescu. Distribuţie: Jupân Dumitrache - Nicolae Teofănescu, Nae Ipingescu - Gheorghe Oprişan, Chiriac - Mihail Stirbey, Rică Venturiano - Ion Puican, Veta - Victoria Costescu-Duca, Ziţa - Evantia Costinescu, Spiridon - Coca Drăgan.

A III-a punere în scenă: premiera, la 19 mai 1951, în varianta refăcută (terminată la 26 mai 1950). Dirijor: George Georgescu; Regia: Jean Rânzescu; Scenografia: Theodor Kiriakoff-Suruceanu. Distribuţia: Jupân Dumitrache - Barbu Dumitrescu, Nae Ipingescu - Silviu Gurău, Chiriac - George Mircea, Rică Venturiano - Valentin Teodorian, Spiridon - Nela Dimitriu, Veta - Theea Rădulescu, Ziţa - Evantia Costescu.

Spectacolul s-a menţinut în repertoriu, fiind reluat sub bagheta lui Constantin Silvestri, iar rolurile dublate de Jean Bănescu, Costel Simionescu, Constantin Niculescu, Iuliu Buciuceanu, Constantin Popescu, Irina Dogeanu – Claudia Saghin şi Iolanda Mărculescu.

Turneu la Moscova în 1960, Regia: Jean Rânzescu, Dirijor: Mihai Brediceanu. Solişti: Valentin Teodorian, Magda Ianculescu, Zoe Dragotescu, George Mircea.

https://biblioteca-digitala.ro

A IV-a punere în scenă, în anul 1958, în cadrul Festivalului Internaţional „G. Enescu”, într-un spectacol împreună cu *La piaţă* de Mihail Jora şi *Priculiciul* de Zeno Vancea. Distribuţia: Jupân Dumitrache - Constantin Gabor, Nae Ipingescu - Valentin Loghin, Chiriac - George Mircea, Rică Venturiano - Valentin Teodorian, Spiridon - Vera Rudeanu, Veta - Zoe Dragotescu, Ziţa - Magda Ianculescu. Regia: Jean Rânzescu.[1]

La 3 noiembrie 1972 ONB a prezentat o nouă montare a operei, tot în regia lui Jean Rânzescu. Dirijor era Paul Popescu iar interpreţii, Constantin Gabor - Jupân Dumitrache, Valentin Loghin - Nae Ipingescu, Marcel Angelescu - Chiriac, Mariana Coidum - Spiridon, Ion Stoian - Rică Venturiano, Zoe Dragotescu - Veta, Matilda Onofrei - Ziţa (vezi Foto nr. 9).

25 feb. 1988 s-a cântat în concert la Radio, sub conducerea muzicală a lui Cristian Mandeal, alături de *Concertul pt. pian şi orchestră* de R. Schumann (solist, Valentin Gheorghiu). Solişti: Mioara Cortez-Guguianu, Irina Săndulescu Bălan, Liliana Nichiteanu, Gheorghe Roşu, Nicolae Urdăreanu, Florin Diaconescu, Ştefăniţă Lascu[2].

Bilete le 1

Opera Română

(TEATRUL LYRIC)

Vineri 25 Octombrie 1935

orele 8³⁰ seara precis

DESCHIDEREA STAGIUNII

O NOAPTE FURTUNOASĂ

Operă bufă într'un act (2 tablouri) l. Iibretul, după I. L. CARAGIALE. Muzica de PHIL. CONSTANTINESCU

Jupân Dumitrache	G. Niculescu - Basu	Rică Venturiano	Lucian Nanu
Nae Ipingescu	G. Oprisan	Veta	Victoria Costescu - Duca
Chiriac	Bem. Gălman	Ziţa	Emilia Guţianu
		Spiridon	

Direcţia de scenă VASILE ENESCU

Conducerea muzicală a întregului spectacol **IONEL PERLEA**

După ridicarea cortinei nu se mai poate intra în sală

Biletele la Agenţia Jean Feder iar după ora 7 la Casa Operei

Foto nr. 8

[1] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 132-139.

[2] Octavian Lazăr Cosma, *Simfonicele Radiodifuziunii Române,* Editura „Casa Radio”, Buc. 1999.

https://biblioteca-digitala.ro

Foto nr. 9[1]

[1] Reproducem imaginile afişelor din arhiva Muzeului ONB, prin amablitatea d-nei Iulia Mureşan.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzicieni români în texte şi documente (XXII)
Fondul Aurelia Cionca

Viorel Cosma

Prefaţă

Numele pianistului Radu Mihail (n. 15 decembrie 1911 – m. 7 martie 1950) se rosteşte astăzi foarte rar, deşi a fost – după cronicile muzicale din Franţa (Maurice Ibert, Stan Golestan) şi România (M. Jora, Em. Ciomac, C. C. Nottara, Virgil Gheorghiu, Matei Socor, J. V. Pandelescu, Romeo Alexandrescu, Miron Radu Paraschivescu, Dragoş Vicol) – unul din cei mai de seamă pianişti români din prima jumătate a sec. XX. Cauza „tăcerii" presei în jurul acestui „rival" al lui Dinu Lipatti s-a datorat faptului că Radu Mihail a fost omorât într-un acces de gelozie (prin otrăvire) de către soţia sa, după care s-a sinucis, în aceeaşi zi cu pianistul virtuoz, fiind incineraţi împreună la Crematoriul *Cenuşa* din Bucureşti. Compozitorul şi pianistul Dan Mizrahi, prezent la incinerare, mi-a comunicat că ambele coşciuge au stat alături, Radu fiind descoperit, iar Ataliţa acoperită (era evreică). Sora pianistului Radu Mihail, nimeni alta decât soţia regizorului de operă Jean Rânzescu (Lidia Mihail), pretindea că decesul ambilor muzicieni „s-a produs prin asfixierea premeditată cu gazele emanate de un godin, manevrat de către organele de securitate. Nici un necrolog nu a apărut în presa comunistă, moartea lui Radu Mihail rămânând în istoria muzicii noastre învăluită într-un anonimat cel puţin suspect şi peste timp – nedrept.

Corespondenţa de faţă – păstrată în colecţia Nina Cionca şi provenită din preţioasa arhivă a profesoarei sale, Aurelia

https://biblioteca-digitala.ro

Cionca – aruncă o rază de lumină binefăcătoare asupra *omului* de excepţie care va trebui să rămână acest pianist singular, adorat şi preţuit de George Enescu. În perioada studiilor de perfecţionare la *École Normale de Musique* din Paris, Radu Mihail a susţinut o serie de recitaluri în care a promovat şi muzica românească (George Enescu, Filip Lazăr, Mihail Andricu, Stan Golestan ş.a.), legătura cu maestrul operei *Oedipe* închegându-se în perioada anilor 1930 – 1933 în Franţa. „În ultimul timp am citit *Sonata* lui Enescu pentru pian. M-am hotărât să o lucrez „*à fond*" şi sper să o posed în curând. Îmi face impresia – mărturisea în epistola din 1933 către Aurelia Cionca – de a fi opera de căpetenie a literaturii româneşti de piano. Aş fi foarte interesat să cunosc şi părerea Dvoastră. Ideea finalului fără strălucire, plin de brumă şi vag, succedând scherzo-ului trepidant mi-aduce oareşicum aminte de *Fantezia* lui Schumann. Această apropiere măreşte dragostea mea pentru Sonata lui Enescu, căci tot ce-mi aminteşte *Fantezia* de Schumann îmi aminteşte copilăria mea..." Era doar începutul abordării creaţiei enesciene, fiindcă Radu Mihail a cântat frecvent în recitalurile sale *Suita pentru pian* Op. 10 şi la 8 noiembrie 1936, în sala Ateneului Român, *Sonata nr. 3 pentru pian şi vioară „în caracter popular românesc"* (cu însuşi autorul la vioară). A interpretat muzică de cameră cu George Enescu şi Iuliu Boniş (16 ianuarie 1943) şi muzică simfonică cu Enescu la pupitru (7 aprilie 1946). Chiar dacă Radu Mihail a studiat – paralel – cu Florica Musicescu şi Constanţa Erbiceanu, totuşi „confidentul" pianistului pentru întreaga viaţă a rămas profesoara Aurelia Cionca. „Îmi sună şi acum în ureche – recunoştea Wanda Vermont-Mihail, mama pianistului, într-o scrisoare redată – cuvintele d-voastră atât de frumos rostite: „Radule, eu sunt mama ta muzicală!" Întreaga corespondenţă se întemeiază pe detalii intime de lucru, pe amănunte comparative cu marele Alfred Cortot (dascălul francez de la *École Normale*), pe cereri de ajutor material de la familia Cionca, pe intervenţii la regina Elisabeta a României de a-i acorda o bursă de studii la Paris (salvatoare de încorporarea în armată, spre satisfacerea serviciului militar în ţară), într-un cuvânt pe mărturisiri ce denotă o legătură spirituală între

https://biblioteca-digitala.ro

discipol şi dascăl ce depăşeşte simplele aspecte pedagogice. Când era strivit de lecţiile particulare şi de cele 5-6 ore pe zi de studii, nemai având o clipă liberă pentru corespondenţă, Radu Mihail se simţea vinovat faţă de maestra sa, acuzându-se prin cuvinte pline de recunoştinţă şi remuşcare: „Icoana dumneavoastră îmi apare în suflet şi vă rog prin ea, ca tăcerea mea de până acum, să fie înţeleasă, după cum a fost simţită şi nu, după cum a fost arătată."

Omul şi artistul Radu Mihail ni se dezvăluie în aceste scrisori inedite într-o dimensiune necunoscută, oferindu-ne premisele unei viitoare cercetări muzicologice, capabile să impună la locul meritat un muzician român, dispărut din peisajul vieţii în plină glorie, la vârsta de numai 39 de ani.

Autor: Radu Mihail
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş
Locul şi data: Bucureşti,
Str. Berzei No. 81
1 / I / 1923

Limba română
Carte poştală
manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

1 / I / 1923

Stimată şi iubită d-nă Cionca,

Micul şi neînţelegătorul d-voastră elev care în tot timpul vacanţei s'a gândit la buna lui maestră, vă doreşte un an frumos şi multă sănătate d-voastră şi familiei d-voastră.

Cu tot dragul,
Radu Mihail

* * *

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Vanda Mihail — Limba română
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş — Scrisoare
Locul şi data: Bucureşti, 1927 ? — manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

[Bucureşti, 1927 ?]

Iubită doamnă Cionca,

Vă scriu rîndurile acestea sub imboldul celei mai mari amărăciuni. Sunt trei zile de cînd am trimis la „*Dimineaţa*" darea de seamă despre al doilea concert al dvoastră.

De obicei colaborarea mea la acest ziar a fost întotdeauna bine primită. De astă dată însă, nu ştiu în urma căror intervenţii, s-a înlăturat ceea ce-am scris eu şi a apărut în schimb ceea ce-aţi citit şi dvoastră. E evident, că cel cu darea de seamă n'a asistat la concert. El n'a făcut decît să se inspire din articolul meu, furîndu-mi diferite aprecieri. Vă trimit copia manuscrisului meu spre a vă convinge de adevăr. Nici o dată n-am să pricep atmosfera de invidie de care sunteţi înconjurată. Constat cu o dureroasă strîngere de inimă, cît de greu e să fii artist mare şi cu demnitate în ţara asta.

La noi sunt trei căile cari duc la celebritate. Să-ţi plăteşti criticii, să colinzi cu dînşii prin toate localurile Bucureştiului etc. sau să părăseşti ţara cum a făcut maestrul Enescu, spre a nu deveni „profesor de conservator şi modest violonist romîn".

Cu siguranţă, că veţi birui ingratitudinea şi reaua voinţă a unora din criticii dvoastră atît de severi în ignoranţa lor. Ei vor scrie fără a fi luaţi în seamă, iar dvoastră veţi rămîne mereu ceea ce sunteţi. Marele dramaturg norvegian Henrik Ibsen a fost întrebat de un prieten: pentru ce scrie subt o formă atît de greu de înţeles? La care a răspuns, că nu scrie decît pentru oameni inteligenţi. Dna Aurelia Cionca-Pipoş nu cîntă decît pentru înţelegătorii de muzică adevărată. Ori aceştia, ştia şi ea, că nu-s mulţi la număr. Vă închipuiţi cu ce grijă mă uit la bietul Radu, care vă urmează, inconştient de ceea ce-l aşteaptă. Nici eu n'am fost prea fericită în viaţa mea. Dar am înţeles că suferinţa unui om care înţelege menirea lui în viaţă îi dă o fericire

https://biblioteca-digitala.ro

sufletească sigură şi liniştită, pe care n'o poate gusta majoritatea acelora, care ştiu să se adapteze.

Un singur turneu în străinătate şi va fi de ajuns ca să deveniţi „Marea (– scriu cu M mare –) noastră romîncă Aurelia Cionca-Pipoş.

Mă tem că am dat prea mari proporţii unui lucru de nimic. Se vede că criticul oficial al gazetei s'a simţit vexat de intervenţia mea şi de aci neplăcutul incident. A preferat să fure de la mine decît să tacă. Din parte-mi nu-mi doresc o fericire mai mare decît să-l văd pe Radu demn de a se numi elevul şi opera dvoastră.

Îmi sună şi acum în ureche cuvintele dvoastră atît de frumos rostite: „Radule, eu sunt mama ta muzicală." Să dea Dumnezeu să nu vă pară nici o dată rău de a le fi rostit!

Primiţi toată dragostea şi devotamentul meu şi al lui Radu, care vă adoră.

Wanda Mihail
[Wanda Vermont-Mihail, mama lui Radu – n.n.]

* * *

Autor: Alexandru F. Mihail
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş
Locul şi data: Bucureşti III, str. Toamnei 23, 25 decembrie 1928

Limba română
Scrisoare, manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

25 Dec. 1928

Prea onorată Maestră
şi iubite domnule Pipoş

Soţia mea şi cu mine vă dorim un an bun, sănătate şi noroc, – şi, în special pentru doamna Pipoş – cît mai multe satisfacţii în domeniul artei, fiindu-i recunoscători pentru frumoasele clipe de înnălţare sufletească, ce ni le-a procurat.

Alex. F. Mihail
Str. Toamnei 23 Bucureşti III

https://biblioteca-digitala.ro

* * *

Autor: Radu Mihail
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş
Locul şi data: Bucureşti 1929 ?

Limba română
Scrisoare,
manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

[Bucureşti, 1929 ?]

Iubită doamnă Cionca,

Maestrul Castaldi vă roagă prin mine să-l ertaţi că n'a putut termina ediţia definitivă a „preludio"-ului său, căci a fost foarte ocupat. Vă trimite totuşi pe lângă vechea reducere a lui Andricu şi începutul ediţiei definitive unde a făcut multe uşurări, chiar mai multe decât i-aţi cerut. Acest manuscris vă roagă să i-l înapoiaţi prin mine urmând ca tipărirea lui să se facă mai târziu, după ediţia definitivă complectată. El ţine foarte mult ca totul să fie explicat în italieneşte şi nu franţuzeşte cum se hotărâse înainte. Deasemenea ţine să vi-l dedice, urmând ca deocamdată dumneavoastră să-l modificaţi după cum veţi crede de cuviinţă.

Deşi acesta ar fi fost un bun prilej ca să vă mai văd, înainte de plecare, totuşi am preferat să vă scriu pentru-că îmi închipuesc ce ocupată trebue să fiţi cu ultimele pregătiri de plecare, menite, însă, să vă răsplătească cu prisosinţă de oboselile ce v'au pricinuit, atunci când în străinătate veţi căpăta gloria, pe care o meritaţi.

Vă sărută cu drag, urându-vă bună călătorie

Radu

* * *

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Vanda Mihail — Limba română
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş — Scrisoare
Locul şi data: Bucureşti, 1929? — manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

[Bucureşti, 1929 ?]

Mult iubită doamnă Cionca,

Vă trimit fotografiile lui Radu şi vă rugăm să ne daţi şi nouă fotografia dvoastre.

Cît veţi lipsi, vom vorbi mereu de doamna Cionca atît de dragă nouă, şi va fi o nespusă plăcere pentru noi să-i privim chipul ei blînd, şi atît de deosebit de al altora. Doresc din toată inima s'aveţi o călătorie plină de isbîndă artistică şi amintiri neuitate.

Cele mai călduroase salutări dlui Pipoş. Toţi ai mei vă urează o călătorie strălucită.

A voastră devotată,
Vanda Mihail

* * *

Autor: Radu Mihail — Limba română
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş — Scrisoare,
Locul şi data: [Paris], 9 mai 1929 — manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

Iubită doamnă,

Respectul ce vi-l port, m-a îndemnat să vă lipsesc, din parte-mi, de imprudenţe mai grave decât o tăcere, chiar prelungită ce, sper să-mi fie indulgent ertată, fără să apelez la vane scuze, de prietena, ce, desigur, vom găsi oricând în dumneavoastră.

Voi reveni la Bucureşti, pela sfârşitul lui Iulie, după examenul, precedat de două inspecţii eliminatorii pentru Diploma de execuţie, imediat, premergătoare Licenţei de

https://biblioteca-digitala.ro

concert. La sfârşitul lui Aprilie am trecut prima inspecţie în faţa lui Cortot. Rezultatul a fost tot atât bun, cât rău: Cortot a fost foarte nemulţumit de tehnica mea insuficientă cât şi de gesturile mele, una şi alta, atât de deplasate alături de o muzicalitate, incomparabil, mai înaintată.

Pentru ca să mă pot prezenta în Iulie la examen, trebue să obţin în sumă (la amândouă inspecţiile) nota 25, la prima inspecţie putând să am până la n.20, la [a] doua până la 30. La prima inspecţie am avut 12, inferior în toată şcoala, numai a patru elevi, ceeace, nu e, totuşi, mai puţin ruşinos, amintindu-mi cât de departe sunt de nota maximă.

Bineînţeles, voiu lucra şi voiu avea, încă, mult de făcut până la sfârşitul anului. Sunt, însă, obligat să mărturisesc că, până acum, am pierdut mult timp din nenumărate motive ce nu pot să mă opresc să cred – chiar riscând să-mi jignesc orgoliul – că, toate, au o altă origine decât lipsa mea de experienţă, cu care trebuia, totuşi să termin o dată, la o parte o prudentă cruţare. Am început să lucrez mai ordonat în ultimul timp şi, încă mai mult, voi face la anul.

Rugându-vă să amintiţi foştilor mei camarazi de acel prieten – nemaiubit, poate – ce nu se gândeşte la ei atât de puţin cât aparenţele ar voi să-i facă să creadă,

Vă sărută cu drag
al dumneavoastră

9 Mai 1929 Radu

* * *

Autor: Radu Mihail
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş
Locul şi data: [Paris, 1929]

Limba română
Scrisoare,
manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

Iubită doamnă,

Am aşteptat atât de mult, înainte de a vă scrie, pentru-ca toată năvala de senzaţii noi ce am avut dela plecarea înspre

https://biblioteca-digitala.ro

Bucureşti până în timpuri ce încă n'au venit, m'a silit ca până acum să-mi reţin dorinţa de a vă comunica emoţiile mele, pentru că ar fi fost şi incomplect şi incorect expuse. Într'adevăr, clipele de obiectivitate ce par a se lăsa, acum, câte puţin zărite în viaţa mea, mă îndeamnă să mă cred ceva mai în drept de a vă scrie. Au trecut pentru mine, timpuri multe dela sosire aci, şi toate lucrurile trecute, trecute trebue să rămâe şi pentru această scrisoare într'atât de mult impresiile momentului îmi sunt acum, atât de covârşitoare. Dealtfel, precum o şi aşteptam, cum am sosit aci, rând pe rând, am trecut un mic examen la clasa lui Levy, după care, primit la această clasă (bilunară) şi la clasa dnei Bascouret (săptămânală), am avut câteva lecţii ce au marcat una după alta feţele talentului meu, mult apreciat deşi mimica şi, ceea ce s'a observat mai târziu, lipsa independenţei degetelor făceau piedici destul de grele, pentru o ascensiune complectă deasupra treptelor erarhiei în muzică. Aceste lecţii m'au învăluit într'o adevărată vrajă: alături de pseudo-muzicanţi însă cu tehnică extraordinară, tip care se găseşte din belşug în Şcoala Normală, puteţi să o simţiţi ce mult mi s'a cerut să fac pentru o acoperire cât mai iute a golurilor din starea mea de azi. Şi am lucrat mai mult şi mai conştiincios decât aşi fi crezut-o eu însumi altădată. Începând de anul acesta, Cortot a lansat o lucrare (*Principes rationneles de la technique du Piano*) care este acum biblia tuturor şcoalelor de piano din Paris şi această lucrare constitue baza de studiu a lucrului meu, acum. Apoi am Invenţiunile de Bach şi studiile elementare (op. 299) de Czerny ce, ruşine, stau alături de *Scherzo în cis moll* de Chopin şi *Tombeau de Couperin* de Ravel. Lucrările mele uşoare îmi vor face, însă, mult bine, pentru-că, printr'o ciudăţenie eu am ultima parte a lanţului de greutăţi tehnice ce constitue problemele pianiştilor moderni; ceeace îmi trebue, sunt primele verigi, şi pe acestea mi le vor dărui Invenţiunile de Bach şi Czerny. Am auzit în ultimul timp, pe Wanda Landowska în concerte de Ph. Em. Bach şi Mozart, două concerte de Strawinschi (ca dirijor şi compozitor) şi trio Cortot–Thibaud–Cazals (sic!). E tot ce am putut auzi până acum! Şi nicidecum nu vreau să mă plâng de asta, ci din contră, îmi face impresia că dacă aşi auzi prea des concerte de acestea m'ar covârşi, prea peste măsură de

https://biblioteca-digitala.ro

perfecţiunea lor, pentru-că, nu vreau să cred că unul din toate concertele ce am auzit până acum la Bucureşti ar fi putut să-mi dea senzaţiile acestora, – şi-apoi Louvrul! Toate, toate încă atât [de] minunate pentru mine, că nu pot încă să cred că şi la Paris se poate trăi cu aceeaş linişte şi indiferenţă sufletească ce, la Bucureşti, îmi învăluie, totuşi, sufletul, atât de des.

Icoana dumneavoastră îmi apare în suflet şi vă rog prin ea, ca tăcerea mea de până acum să fie înţeleasă după cum a fost simţită şi nu după cum a fost arătată.

Vă sărută pe dumneavoastră şi pe toţi ai dumneavoastră cu tot dragul

Radu

* * *

Autor: Radu Mihail
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş
Locul şi data: Paris, 27 decembrie 1930

Limba română
Scrisoare, manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

27 Dec. 1930

Iubită doamnă,

Sper că aţi petrecut sărbătorile cât mai vesel şi în cât mai bună dispoziţie aşa că-mi rămâne să vă urez un an bun, cu spor şi voe bună, aşa cum vă doresc, din toată inima.

Eu am petrecut sărbătorile cu prieteni gândindu-mă cu drag la părinţii şi fraţii mei, la prieteni şi la dumneavoastră. Imediat mă voi apuca din nou de muncă ca să prepar ultima sonată de Beethoven pe care trebue s'o termin pentru cursul lui Cortot dela 9 Ianuarie 1931.

https://biblioteca-digitala.ro

Sunt foarte fericit că sunt pentru un nou an de muncă la Paris între profesorii pe care-i iubesc, îi stimez şi îi admir. Sunt mereu doritor de a învăţa lucruri noi şi continui de-a întreprinde cu curaj studii aprofundate asupra resourcelor pianului şi ale muzicei. Sper că anul ăsta voi obţine Licenţa de Concert cu toate greutăţile pe care mi le provoacă refuzul Comisiunei Valutare de a-mi prelungi şi pentru anul acesta bursa, deşi cred că aşi fi meritat-o pentru munca mea.

În felul acesta, amestec multe lecţii, ce sunt, din această cauză, obligat să dau, cu orele mele de piano (5-6 pe zi) şi de studii muzicale în afară de piano, şi sper că la întoarcerea mea la Bucureşti, veţi fi mulţumită de munca mea din acest nou an de studii la Paris.

Cred că sunteţi mulţumită de elevii dumneavoastră dela Conservatorul din Bucureşti şi mă întreb dacă tânărul Munteanu sau Negreanu realizează speranţele ce-aţi pus în el.

Îmi închipui că sunteţi în ajun de plecare pentru tourneul dumneavoastră anual şi mă întreb dacă anul acesta, voi avea marea satisfacţie şi plăcere de a invita toţi prietenii şi camarazii mei la concertul dumneavoastră în trecere prin Paris.

Altfel, merg destul de rar pe la concerte pentru-că n'am niciodată timp şi, dealtfel, anul acesta mă scol foarte de dimineaţă aşa că trebue să mă culc, pe cât posibil, foarte devreme.

Caut, în schimb, să ascult cu cât mai multă atenţie sfaturile ce mi se dau, ca să aleg cât mai multe bune pe care să le întipăresc bine într-un colţ al memoriei căci anul viitor cred că voi merge în Germania – dacă mereu supărătoarele chestiuni băneşti mi-o vor permite – şi acolo, voi primi, îmi închipui, sfaturi cu totul de altă natură dar desigur de o tot aşa mare valoare.

Vă îmbrăţişez cu multă dragoste… dacă mi-o mai permiteţi încă şi vă urez un bun la mulţi ani dumneavoastră şi alor dumneavoastră.

Radu

* * *

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Radu Mihail
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş
Locul şi data: St. Jean des Monts, Wendée, France, 12 August 1931

Limba română
Carte poştală, manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

St. Jean des Monts
12 August 1931

Iubită doamnă,

De o lună sunt Licenţiat de Concert al Şcoalei Normale. […?] crezând că mă voi întoarce la Bucureşti; mi-am rezervat plăcerea de a vă da această veste în persoană. Acum că în mod definitiv ştiu că nu voi părăsi Franţa în vara asta, nu-mi mai rămâne decât să v'o comunic prin scris.

Bineînţeles anul viitor voi continua studiile mele...

Nu mă îndoesc că anul acesta aţi cules încă triumfuri ca în toţi anii, şi cu multe urări pentru viitor [...?]

Radu Mihail
chez m^{ele} Rence Aslan
La Iarée Jésus à St. Jean-des-Monts
Wendée – France

* * *

Autor: Radu Mihail
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş
Locul şi data: Paris, 25 octombrie 1932

Limba română
Scrisoare, manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

Paris, 25 Oct. 1932

Iubită Doamnă,

Am sosit cu bine la Paris şi am început anul meu cel nou de muncă cu multă atenţie ca să progresez cât mai mult. Studiez viguros în fiecare zi, cam 5 ore cel puţin şi doresc din toată inima ca împrejurările să nu mă oblige să renunţ la această disciplină.

https://biblioteca-digitala.ro

Sunt dealtfel, multe şanse ca să-mi pot organiza munca de anul acesta cu mult mai bine ca în anii trecuţi, deoarece anul acesta locuiesc la o familie Aslan care se străduiesc fără încetare ca să-mi pot utiliza timpul în mod cât mai prielnic pentru studiile mele.

Un singur neajuns, îmi trebue plăcerea de a mă vedea muncitor aşa cum demult îmi doream, şi acest neajuns este că m^{r} Mangeot, directorul Şcoalei Normale de Muzică mi-a refuzat cererea de înscriere pentru anul acesta pe motiv că datorez Şcoalei 3000 fr[anci]. fr[ancezi] pentru cursurile ce le-am urmat până acum şi că primindu-mi înscrierea, datoria se va mări şi mai mult. Directorul mi-a spus că mă acceptă numai dacă înainte de înscriere îi voi plăti a treia parte adică 1000 fr (6500 lei!).

Cursurile ce voiam să urmez anul acesta sunt cursurile de Armonie şi Compoziţie ale Nadiei Boulanger. Atât din interes pentru cursuri, cât şi pentru-că amânarea serviciului militar nu mi-e posibilă decât dacă şcoala certifică că sunt înscris şi că urmez cursurile ei, trebue numaidecât să găsesc o soluţie. Deasemenea, numai prin Şcoala Normală voi avea elevii necesari ca să mă pot întreţine aci şi numai prin ea îmi voi putea complecta studiile mele.

În necazul acesta, mi-am permis stimată Doamnă să mă gândesc la sfatul dumneavoastră. Mă gândeam că poate M.S. Regina Elisabeta ar voi să mă ajute dându-mi în parte sau în total banii de care am nevoe. Ştiu că un cuvânt de-al dumneavoastră ar da rugămintei mele un sprijin neasămuit şi deaceea îmi permit să vă rog, dacă nu găsiţi cererea mea prea din cale afară, indiscretă, să vorbiţi dumneavoastră, Majestăţei Sale.

Credeţi-mă dezolat, de a vă deranja cu o asemenea rugăminte, dar cred că viitorul meu depinde în întregime de relaţiile mele cu Şcoala Normală, relaţii şi simpatii favorabile sau de ostilitate că în acest moment şi în cazul acesta, activitatea mea e paralizată.

Primiţi scumpă doamnă mulţumirile mele cele mai vii precum şi mărturia dragostei mele recunoscătoare, vă rog

https://biblioteca-digitala.ro

deasemenea, să salutaţi călduros pe Domnul Pipoş şi să mă amintiţi Marioarei pe care doresc foarte mult să o văd!

Cu toată dragostea,
Radu

* * *

Autor: Radu Mihail	Limba română
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş	Scrisoare,
Locul şi data: Paris, 29 Nov. 1932 ?	manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

Paris, 29 Nov. 1932 [?]

Mult iubită Doamnă Cionca,

Am fost foarte fericit la primirea cărţii dumneavoastră, plină de atâta dragoste şi atâta bunătate. Vă mulţumesc deasemenea, de a fi acceptat de a interveni pentru mine. Ştiu că în felul acesta, şansele de reuşită dacă nu sunt unanime în ori ce caz, sunt aproape reale.

Sunt dezolat că dragostea mea de muzică n'a avut niciodată încă, aici, la Paris, libertatea de a se desfăşura în voe, încătuşat fiind, tot timpul de necazuri imperioase şi prozaice. Numai stăpânit de această dragoste mi-am permis să vă vorbesc de nevoile mele şi vă cer, încă o dată scuze infinite de a fi fost nevoit s'o fac.

Concertele mele în Februarie, îmi par oareşi-cum premature. În timpul vacanţelor, la Bucureşti, am făcut un pas înainte. Mi-am dat seama o dată în plus, Doamnă, că jocul nu e încă demn de o prezenţă conştiincioasă în public. Chiar dacă atmosfera şi elanul sunt bine exteriorizate, lucrurile mai elementare deci mai curând indispensabile, le-am de dorit. Aşa: lipsa de claritate, cauzată de prea multă pedală sau de o pronunţare neglijentă a fiecărei note, necontrolată de aproape de autoritatea urechiei, lipsa de exactitate ritmică, cauzată mai cu seamă de o excesivă întrebuinţare a procedeului Rubato. Înfine, condiţia de calm interior care provine de la faptul că între ideia pe care o am despre o operă muzicală oarecare şi

https://biblioteca-digitala.ro

realizarea ce i-o pot da deocamdată este, încă, o distanţă prea mare, ca s'o pot neglija.

Vă expun aceste defecte, aşa cum le văd personal, în speranţa de a avea, când veţi binevoi, şi părerea dumneavoastră.

Concluzia mea este că, concertele mele vor fi realizabile în cazul cel mai fericit, în Aprilie. Încă, însăşi această dată îmi pare îndoelnic de apropiată. Înfine, înainte de Februarie voi şti cu preciziune dacă în sesiunea aceasta voi fi sau nu capabil să înfrunt responsabilităţile unui mic „tournée" în România.

Am fost foarte fericit, iubită Doamnă, de a vă reauzi în vara asta, la Bucureşti. Uşurinţa, fineţea şi muzicalitatea jocului dumneavoastră impecabil, nu o voi uita multă vreme. Nu voi mai pierde ocazia când voi mai fi la Bucureşti de-a vă ruga să-mi cântaţi cât mai des şi sper că nu o să mă refuzaţi prea des. Cu toată dragostea, al dumneavoastră

Radu

P.S. Salutări cordiale Dlui Pipoş

* * *

Autor: Radu Mihail
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş
Locul şi data: Paris, XIV
71 Rue de la Tombe-Issoire
6 Ianuarie 1933

Limba română
Carte poştală,
manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

Paris, 6 Ianuarie 1933

Mult iubită Doamnă,

Vă doresc toată fericirea şi prosperitatea dumneavoastră, Domnului Pipoş, Marioarei şi Doamnei Cionca, mama dumneavoastră. Asta odată cu toate urările mele de bine.

Aşa cum vă spuneam, Doamnă, aşi fi încântat să pot concerta anul acesta la Bucureşti şi poate, în Provincie. Cam prin sfârşitul lui Aprilie. Am două programe în cap pe care ţin să le supun justului şi experienţei dumneavoastră.

https://biblioteca-digitala.ro

I) a) Bach-Liszt Phantaisie und Fuge (g moll)
   b) Brahms Op. 24 (Händel)
   c) Chopin IV Ballade
   d) Chopin 3 etudes posthumes
   e) Liszt Sonate
II) a) Bach-Busoni Ciaconna
   b) Beethoven Op.10 no. 3
   c) Schumann Op. 12
   d) Enesco Op. 10

Aşi fi foarte mulţumit să primesc sfatul dumneavoastră, cât de curând. Chestiunea datoriei mele la şcoală s'a aranjat, din fericire, în ultimul moment cu o sumă cu care un membru al familiei Rothschild a binevoit să mă ajute. Ajutorul acesta a fost cât se poate de oportun căci fără el, trebuia să mă întorc la Bucureşti spre a face armata. Acum rămâne să caut soluţia greutăţilor pecuniare pe care le reprezintă voiajul dus şi întors, Paris – Bucureşti, precum şi organizarea concertelor din Bucureşti şi provincie.

Cu toată dragostea,
Radu

* * *

Autor: Radu Mihail
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş
Locul şi data: Paris, 20 Februarie 1933

Limba română
Scrisoare, manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

Paris, 20 Febr. 1933

Iubită Doamnă Cionca,

Vă mulţumesc din toată inima pentru bunătatea cu care vă ocupaţi de greutăţile mele. Într'adevăr, dacă ajutorul de care-mi vorbiţi mi se va acorda, ar sosi tocmai în momentul oportun căci am fost silit deja, a mă îndatora pe la prieteni şi furnizori, lecţiile ce dau ne mai fiind îndestulătoare întreţinerii mele. Dar ce greu se mai găsesc astăzi lecţii particulare la Paris!

https://biblioteca-digitala.ro

Pe de altă parte, în curând (11 aprilie) va trebui să plătesc taxa pe tr. III la şcoală.

De la 1 Januarie încoace, am început studiile de Armonie cu Nadia Boulanger ceeace, împreună cu orele de Piano iau o bună parte din zi şi o bună parte din noapte. Lucrez mult de tot şi sunt cât se poate de fericit de munca mea. Deaceea şi mă tem de timpuri când va trebui să mă smulg de la munca mea, ca să bat la uşile prietenilor şi cunoştiinţelor şi să-mi irosesc timpul în eforturi zadarnice. Vă rog să transmiteţi toate mulţumirile mele domnului Pipoş. Îi voi da datoria şi vă datorez liniştea mea pe două luni pline.

Credeţi-mă, Doamnă, că voi pune acest timp în serviciul artei şi că, în felul acesta mă voi putea arăta mai târziu, de a fi fost demn elev al doamnei Cionca.

Vă sărut, iubită Doamnă, cu toată dragostea şi toată recunoştinţa

Radu

* * *

Autor: Wanda Mihail
Destinatar: 2 Aprilie 1933
Locul şi data: fără dată

Limba română
Scrisoare,
manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

2 Apr. 1933

Iubită şi stimată doamnă Cionca,

Mi-a scris Radu eri, că a primit prin dumneavoastră o sumă de bani, cari l-au ajutat foarte mult. Mă asociez la bucuria lui, cu atât mai mult cu cât trebue să sufăr de a nu-i putea veni în ajutor tocmai acum, când trebue să pregătească ceva serios. Ascenziunea băiatului acesta e foarte grea, din pricina lipsurilor lui materiale; de aceea vă mulţumesc din toată inima pentru atenţia şi gestul dumneavoastră frumos.

Cu cele mai distinse şi călduroase salutări

Wanda Mihail

https://biblioteca-digitala.ro

* * *

Autor: Radu Mihail
Destinatar: Aurelia Cionca-Pipoş
Locul şi data: Paris, 1933

Limba română
Scrisoare,
manuscris autograf

Colecţia Nina Cionca

[Paris, 1933]

Iubită Doamnă,

Am primit cu multă bucurie ajutorul pe care, graţie Dumneavoastră cât şi Dlui Pipoş, l-am obţinut într'un moment aşa de oportun.

Vă mulţumesc din toată inima şi vă rog, deasemenea, să comunicaţi şi domnului Pipoş, toată recunoştinţa mea.

Cu toate greutăţile ce-am avut în ultimul timp, am continuat să lucrez cu dragoste, pianul şi muzica. În ultimul timp am citit Sonata lui Enescu pentru pian. M'am hotărât să o lucrez „à fond" şi sper să o posed în curând. Îmi face impresia de a fi opera de căpetenie a literaturii româneşti de piano. Aşi fi foarte interesat să cunosc părerea dumneavoastră. Ideia finalului fără strălucire, plin de brumă şi de vag, succedând scherzo-ului trepidant mi-aduce oareşicum aminte de Fantezia de Schumann. Această apropiere măreşte dragostea mea pentru Sonata lui Enescu, căci tot ce-mi aminteşte Fantezia de Schumann îmi aminteşte copilăria mea plină de învăţăminte, de sinceritate şi de respect de artă, întreţinute de afecţiunea şi înţelegerea ce-aţi arătat faţă de evoluţia mea.

Încă o dată, toate mulţumirile mele. Graţie ajutorului ce-aţi voit a obţine pentru mine, am putut plăti azi de dimineaţă, ultimul trimestru pentru clasa de Armonie, fără de care, ar fi trebuit să întrerup studiile mele de Armonie.

Cu toată dragostea vă rog să comunicaţi salutările mele cordiale cât şi toate mulţumirile dlui Pipoş, – deasemenea, vă rog să credeţi, iubită Doamnă, în afecţiunea mea profundă ce vă poartă al dumneavoastră

Radu

P.S. Vă trimit laolaltă cu scrisoarea mea, pentru dnul Pipoş, recipisa pentru primirea ajutorului.

https://biblioteca-digitala.ro

IN MEMORIAM

CREAŢIE ŞI DESTIN - IANCY KŐRŐSSY

(26 decembrie 1926, Cluj –
21 ianuarie 2013, Bucureşti)
(I)

Alex Vasiliu

Gândindu-mă cum aş putea defini creaţia lui Iancy Körössy, mi-au revenit în memorie titlurile cărţilor semnate de Leonard Bernstein. Prima apariţie a pianistului Körössy la Bucureşti a fost o *revelaţie*. Tot ce a lăsat memoriei publicului şi memoriei magnetice este o *bucurie a muzicii*. Ascultătorul atent al înregistrărilor realizate de-a lungul timpului descoperă *infinita varietate a muzicii* sale. Recitalurile susţinute după întoarcerea în România, în prezenţa unui public cu o educaţie mai mult sau mai puţin consistentă, străină de epoca, de stilurile în care s-a afirmat, îşi merită titlul *concerte pentru cei tineri*. Tot ce a lăsat, o viaţă, microfoanelor, provoacă azi instrumentistului dedicat studiului riguros, şi muzicologului, *întrebarea* (aproape) ***fără răspuns,*** cum a fost posibil?

https://biblioteca-digitala.ro

Spontan încă de la început

Mai întâi, Körössy a învăţat să cânte la vioară, cu un profesor. În adolescenţă, la Cluj, a ascultat discurile cvintetului *Hot Club de France*, în anii 1933-'35 prima vedetă a jazzului european. Atunci a apărut şi prima contradicţie: cântând odată cu discul, tânărul copia atât de bine, cu atâta *swing* improvizaţiile violonistului Stéphane Grappelli, co-fondator al cvintetului, încât prietenii adunaţi la petreceri se plângeau că nu pot asculta originalul. Pasul următor: ascultându-şi tatăl cântând la pian, băiatul a dorit să aibă acest instrument. Simplu spus – pianul a fost cumpărat, părintele i-a arătat unde este nota do central, şi de acolo a început adevăratul miracol al jazz-ului.

După trei luni, stând singur la pian în fiecare zi, ore întregi (era vară, aşa că nu trebuia să merg la şcoală), am reuşit să mă perfecţionez atât de mult încât am fost angajat. I s-a propus tatălui meu să mă lase să cânt într-o orchestră ca pianist acompaniator. Aveam 12 ani. Erau vioară, clarinet, cello, contrabas, tobe şi pian. Dintre trei profesionişti, cititori de note, buni pianişti de orchestră, am fost ales. De ce? Poate s-au gândit că eu o să cânt pentru mai puţini bani! Dar nu mi s-a spus nimic, aşa că n-am aflat niciodată care a fost motivul! Era muzică din operete, muzică de dans. Nu s-a făcut nici o repetiţie, m-am aşezat la pian, am început să cânt împreună cu ei. În momentul acela nu ştiam să cânt nici o melodie, era doar acompaniament ritmic şi armonic.[1]

După câteva apariţii muzicale la Braşov, a urmat întâlnirea cu pianistul *Theodor Cosma*.[2] Formaţia cu care Cosma cânta în marile restaurante ale Bucureştiului interbelic, programele radiofonice i-au adus faima, un punct de atracţie pentru public fiind momentele în duo cu virtuozul clapelor *Bibi*

[1] Alex Vasiliu – convorbire cu Iancy Körössy. Înregistrare audio, iulie 2007

[2] 7 august 1910, Bucureşti – 9 octombrie 2011, Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Alexandrescu. Theodor Cosma era un excelent ritmician, un om de scenă, care antrena ascultătorul sau clientul amator de dans prin execuţiile pline de swing. Discurile înregistrate la *Electrecord* mai târziu, începând din deceniul 1951-1960, îi dezvăluie deplina cunoaştere a limbajului armonic jazzistic, tuşeul bine marcat sau delicat, în funcţie de caracterul muzicii. Poate că Theodor Cosma şi-a simţit limitele în privinţa creativităţii melodice spontane. În orice caz, duo-ul pianistic era original, atractiv în Bucureştiul de dinainte şi de după al doilea război mondial. Aşa îmi explic apariţiile lui cu Bibi Alexandrescu, apoi, după plecarea acestuia în Argentina, cu fratele său, *Edgar Cosma*. A doua formulă de duo pianistic a durat puţin, deoarece Edgar Cosma visa să ajungă dirijor de muzică academică – ceea ce a reuşit, devenind în 1951 prima baghetă a Orchestrei simfonice a Cinematografiei. Auzind de succesele braşovene ale foarte tânărului Iancy Körössy, care cânta într-o formaţie de *musical* la hotelul Aro (printre instrumentişti se afla un alt clujean, contrabasistul Iuliu Balogh, peste câţiva ani membru al orchestrei simfonice Radio şi autentic *sideman* în viitoarea formaţie de jazz a *Electrecord*-ului), Theodor Cosma a venit special să-l asculte, şi-au cântat unul celuilalt. A urmat, în 1946, venirea lui Körössy la Bucureşti.

Am învăţat melodiile americane ascultând Radio BBC, Radio München, Radio Tanger, sau din culegerile tipărite, aduse de străini. În anii ’45-’46 au fost aici mulţi soldaţi americani. Dacă te uitai din avion deasupra Bucureştiului, vedeai numai uniforme kaki, era plin de americani pe-aici.

Cosma vorbea tuturor despre mine cu atâta entuziasm (am aflat mai târziu), de parcă aş fi fost cel mai bun pianist de jazz din ţară. Mi-a făcut o reclamă nemaipomenită. De obicei, el încuraja instrumentiştii sensibili, serioşi, pentru care muzica însemna foarte mult. Am găsit la Bucureşti pianişti foarte buni: Gicu Kofler, terminase Conservatorul, cânta şi muzică clasică, un om cu foarte mult bun simţ şi foarte prietenos, Steve Bernard cânta balade-standard americane şi şlagăre spaniole. Cânta şi vocal. Pe vremea aceea erau în Bucureşti multe baruri elegante. Sile Dinicu cânta multă muzică de dans, foarte

https://biblioteca-digitala.ro

apropiată, ca stil, de jazz (formaţia lui cuprindea vioară, chitară, pian, tobă, bas) mai era Gaston Ursu, un pianist care interpreta mai ales melodii lirice. România a avut pianişti, violonişti, basişti talentaţi, mai puţin baterişti.[1]

Primul local în care Iancy Korossy a cântat la Bucureşti a fost elegantul *MonteCristo.*

Se poate spune că renumele pe plan naţional şi l-a cladit datorită Radio-ului, care i-a oferit foarte des spaţii generoase de transmisie directă (30'). Cum jazzul era „la putere" în toată Europa post-belică, deoarece repertoriul lui Körössy cuprindea piese în ritm dansant, stilul melodic era atractiv, influenţat (încă de atunci) de tradiţia folclorului muzical urban, este de înţeles prezenţa sa constantă în studio. Înfiinţarea formaţiei Casei de discuri *Electrecord* (în acelaşi norocos an 1951, tot la sugestia lui Theodor Cosma) a amplificat succesul lui Körössy. Numărul mare de discuri editat ani la rând, cu melodii de muzică uşoară româneşti şi străine, i-au oferit prilejul unor scurte dar strălucitoare improvizaţii, al scrierii de aranjamente instrumentale.

Excelenţa afirmării

Şi regimul comunist din România a interzis jazzul ca gen artistic, termenul *jazz* a fost cenzurat în presă, la radio, la televiziune, pe etichetele discurilor, jazzul aducând celor care se încumetau să-l asculte la posturi de radio străine, ori să-şi procure discuri din ţările occidentale, necazuri destul de mari. Compozitorul Mihail Andricu, studenţii la Conservator - Eugen Ciceu, Vladimir Cosma şi Richard Oschanitzky- au fost victime ale pasiunii pentru acest tip de muzică. Totuşi, în marile restaurante din Bucureşti se cânta jazz, la radio se difuza multă muzică de jazz (cum se înţelege datorită numelor instrumentiştilor din Programul tipărit începând cu 1952), la *Electrecord* , cum spuneam, foarte multe piese de muzică

[1] Alex Vasiliu – Convorbire cu Iancy Körössy. Înregistrare audio, iulie 2007

https://biblioteca-digitala.ro

uşoară, româneşti şi străine, erau cântate cu swing, conţineau scurte solo-uri improvizate, s-a cântat jazz şi la televiziune (la fel, s-au păstrat documente!). E adevărat, nu era permis jazz-ul cu text, mai ales în limba engleză. Totuşi, paradoxul a funcţionat în favoarea tuturor stilurilor care au structurat istoria jazzului, chiar a celor de ultimă oră în 1960, cu excepţia *free*-ului. Sunt afirmaţii ce pot fi argumentate cu trei înregistrări inedite, excepţionale ca valoare muzicală.

1. Sala Dalles, cunoscut spaţiu dedicat experienţelor artistice, a găzduit în anul 1956 recitalul sextetului alcătuit din Theodor Cosma şi Iancy Körössy (pian la patru mâini), *Gaby Mezei* – chitară electrică), *Horia Ropcea* (acordeon), *Béla Kalauz* (contrabas) şi *Puiu Osadci* (baterie). O înregistrare cu o durată de numai două minute şi zece secunde, realizată în acel an, este suficientă pentru formarea unei idei despre calitatea instrumentiştilor. Primul solo (scurt) din cea mai veche imprimare cunoscută cu Körössy, dovedeşte că el copia identic maniera s*tride* de cânt pianistic (cu caracter dansant) de mare succes în anii ’30 ai secolului trecut. Asemeni lui *Thomas „Fats*” *Waller*, corifeul acelei epoci, pe care îl aprecia mult, Körössy marca timpii tari cu mâna stângă în registrul grav al pianului şi cei slabi în registrul mediu, iar cu mâna dreaptă inventa melodii în acelaşi tempo antrenant. De remarcat altă trăsătură stilistică ce îi era proprie încă de atunci: întinderea liniei melodice la mâna dreaptă în registrele mediu şi grav, în contradicţie cu majoritatea soliştilor americani, în general reticenţi faţă de aceste zone ale claviaturii, în principiu mai puţin ofertante ca atractivitate sonoră. Körössy a avut totdeauna inspiraţia, măsura, originalitatea de a rămâne pasaje întregi din improvizaţii în registrele menţionate, fără a plictisi, fără a da o culoare sumbră instrumentului pentru că ritmul era dinamic, armonia complexă nu încărca substanţa muzicală. Descriind trăsăturile conceptuale caracteristice ale lui Iancy Körössy, mă tem că am devoalat, încă de pe acum, câteva dintre cele mai importante, care asigură, peste decenii, longevitatea atractivităţii stilului său componistic-interpretativ. Dincolo de aspectele ce îl privesc pe Körössy, crâmpeiul de document

https://biblioteca-digitala.ro

audio dovedeşte cât de sudat şi de spectaculos era, în epocă, *duo-ul pianistic Iancy Körössy – Theodor Cosma.*

2. A doua sursă documentară, în ordine cronologică, dar prima cu caracter excepţional, datează din anii 1956 – 1957 (deocamdată, nu se cunoaşte momentul exact al recitalului). Înregistrarea a fost realizată de Mihai Berindei,[1] atunci maestru de sunet la *Electrecord*, dar nu a fost editată pe disc. În aceeaşi sală Dalles, a cântat cvartetul alcătuit din *Iancy Körössy* (pian), *Alexandru „Şoni" Imre* (saxofon alto), *Béla Kalauz* (contrabas) şi *Puiu Osadci* (baterie). Deşi, la acea dată, cei mai mulţi muzicieni de jazz români aveau în repertoriu piese clasice şi se străduiau să fie la curent cu tot ce era mai nou în jazzul american, ascultând emisiunile cotidiene *Ora jazz-ului* de la Radio Vocea Americii, însuşindu-şi imediat tot ce era mai valoros - începea să se afirme componenta creatoare a activităţii lor. Cinci din cele şase momente muzicale imprimate cu cvartetul menţionat sunt compoziţii proprii, trei semnate de Iancy Körössy.

Prima piesă compusă de Körössy – *Meditaţie* – este un blues de factură modernă, de interferenţă stilistică bop-cool, pe ritm mediu. Stilul bop se manifestă prin frazele melodice-ghirlandă, uşor contorsionate ale saxofonului (care îl amintesc pe unul dintre părinţii bop-ului, Charlie Parker) şi ale pianului, iar stilul cool dăinuie graţie melancoliei reţinute din cântul aceluiaşi saxofon alto. Körössy avea deja structurat modul de improvizaţie îndatorat pianiştilor Oscar Peterson şi Erroll Garner. Dacă modelele sunt clare, originală se dovedeşte dispunerea acestora pe parcursul variaţiunilor. În mod firesc, începutul invenţiei este o continuare a şiragului melodic expus la saxofonul alto, pianistul vrând, parcă, să impresioneze, să atragă mai întâi ascultătorul prin velocitatea tehnică (aici se

[1] 1905 – 1992. Trompetist, saxofonist, conducător de formaţii, aranjor, maestru de sunet, conducător de cluburi de jazz. A fost unul dintre puţinii care au contribuit la constituirea unei arhive a jazzului din România, realizând înregistrări, scriind articole, redactând emisiuni radiofonice, susţinând conferinţe, iniţiind la *Electrecord* seria de discuri *Istoria Jazzului*.

https://biblioteca-digitala.ro

recunoaşte exemplul lui Peterson). În partea a doua a solo-ului, motivul de inspiraţie este mult îmbogăţit armonic prin succesiunea acordurilor placate cu ambele mâini (conform stilului acreditat de Garner). Körössy a folosit, astfel, procedeul captării atenţiei, al creşterii fluxului de informaţie, totul într-o unitate de timp scurtă, deopotrivă echilibrat şi cuceritor.

Originală ca temă, spectaculoasă din unghiurile de vedere ale dispunerii ideilor spontane şi virtuozităţii tehnice impuse de tempo-ul rapid, *De grabă* a rămas, din 1956-'57 până acum, una dintre cele mai reuşite piese româneşti şi, nu mă sfiesc să afirm, din întregul repertoriu al jazzului contemporan. Körössy îşi manifestă personalitatea inconfundabilă în primul rând datorită parfumului discret al temei, ce nu îşi dezvăluie explicit, de la prima audiţie, originea românească. Pe deplin încadrabilă celui mai autentic stil de cânt jazzistic modern de factură bop, tema este expusă mai mult în registrul mediu, atât de convenabil pianistului, cum am observat. Intervine aici, poate prima dată (în funcţie de mărturiile sonore existente) raportul dintre improvizaţie şi pre-determinare, riff-urile, formulele extinse din partitură asigurând o sporită complexitate, consistenţă şi spectaculozitate lucrării lui Körössy. Păcat că acest aranjament excepţional nu a fost reluat în varianta înregistrată la Radio peste un deceniu, iar piesa nu a mai apărut în următoarele imprimări ale autorului.

Memorabil este aranjamentul piesei *Bun rămas*, compusă de medicul *Constantin „Lache" Anghelescu*, unul dintre cei mai autentici chitarişti români (adept al instrumentului acustic). La fel ca în momentul muzical anterior, ce i-a aparţinut (*În zori*), Constantin Anghelescu le-a oferit lui Körössy şi Imre prilejul unor improvizaţii de o modernitate rafinată, în care măiestria tehnică pune în lumină doar melodia nostalgică, exprimată ardent, dar nicidecum edulcorat.

Alt semn al potrivirii limbajului jazzistic american cu cel al tradiţiei muzicale româneşti este tema şi improvizaţia lui Körössy, intitulate *Hora*. Cu siguranţă, mulţi muzicieni academici şi jazzmen care l-au ascultat pe pianist în anii româneşti, au remarcat uimitoarea, admirabila potrivire a celor două tipuri de muzică (în cazul său). Deşi atitudinea dualist-

https://biblioteca-digitala.ro

stilistică a lui Körössy convenea comandamentelor ideologice ale vremii, ce impuneau creatorilor de artă să se inspire din viaţa satului, iar muzicienii se vedeau prizonierii folclorizării exagerate, a stilizării până la simplism, cred că foarte puţini s-au gândit atunci că pianistul inventase şi perfecţiona principiile de bază ale *jazz-ului românesc*. Trebuie să recunoaştem – ar fi fost dificil. Pe de o parte, nicăieri în Europa nu existau la ora aceea astfel de preocupări ale jazzmen-ilor pentru creaţia arhaică sau modernă rurală a zonei etno-culturale de care aparţineau, jazzul mai era considerat de oficialităţile din ţările estice[1] o muzică non gratta, iar de compozitorii, instrumentiştii şi pedagogii academici, o muzică neserioasă, în cel mai bun caz, de divertisment, nedemnă de consideraţie!

3. Al treilea document inedit ce confirmă ideile enunţate aici este o înregistrare la fel de rară, dintr-o emisiune televizată a anului 1959. Contrabasistul *Johnny Răducanu* şi bateristul *Bob Iosifescu*, au susţinut improvizaţia cu totul excepţională a lui Körössy pe o melodie tradiţională românească de dans, în tempo rapid şi ultra-rapid, ce i-a probat (pentru a câta oară, în 1959) talentul rar de a improviza în limbaj jazzistic american pe o melodie specific românească. Totul a fost încă odată, atunci, în 1959, la televiziune, şi avea să fie de-a lungul timpului, demonstraţia virtuozităţii totale: în concepţie şi interpretare.

Altă sursă de inspiraţie: muzica uşoară românească

Dacă nu ar fi simţit impulsul permanent de a improviza pe melodii din folclorul ţării lui, dacă ar fi avut, până în 1968, posibilitatea să cânte în vestul Europei şi în Statele Unite ale Americii, Iancy Körössy tot ar fi putut include în circuitul jazz-lui mondial melodiile de muzică uşoară compuse în România. Pentru că avea talentul, imaginaţia de a inventa variaţiuni spontane pe orice melodie, de a-i îmbogăţi structura armonică, Körössy a reuşit să aducă multe dintre cele mai frumoase cântece de muzică uşoară românească la nivelul *standardelor*

[1] Cu excepţia Poloniei

https://biblioteca-digitala.ro

americane. Acele melodii pe care americanii le numesc *pop*, adică de popularitate, şi europenii le-au numit decenii la rând, muzică uşoară, şlagăre. Prezenţa, în perioada 1951-1964, a multor cântece româneşti ca motive de inspiraţie jazzistică (nu numai pentru Iancy Körössy) a fost posibilă deoarece muzica pop americană interbelică se difuza în România prin intermediul radio-ului, filmului muzical şi discului. În mod firesc, compozitorii români de muzică uşoară au fost influenţaţi de melodica, de ritmul plin de swing, şi de succes, pentru că era dansabil, ale jazzului. Melodiile lirice, sentimentale, stimulau mai ales improvizaţiile pianiştilor români, dar Körössy a avut fantezia armonică, harul invenţiei melodice strălucitoare, atractivă, virtuozitatea tehnică ce le-au transformat în motive şi invenţiuni spontane în cel mai autentic stil jazzistic american. Exemplare sunt cele două înregistrări realizate la *Electrecord* împreună cu contrabasistul *Iuliu Balogh* şi bateristul *Bob Iosifescu* .

Introducerea primului set de improvizaţii este, de fapt, secţiunea A din cântecul *Tropa-tropa* (*Elly Roman*), după care pulsul ritmic plin de swing susţine expunerea în stil jazz a melodiei *Aşa începe dragostea* (*Nicolae Kirculescu*) în maniera pianistică a lui Erroll Garner. Pe parcurs, Körössy reproduce melodia compusă de el pentru filmul *Alo, aţi greşit numărul* (1958, regia Andrei Călăraşu). În ritm şi mai alert, urmează improvizaţia pe melodiile *Tinereţe, dragă-mi esti*[1], *Suflet candriu de papugiu (Ion Vasilescu), Nopţi cu lună-n Bucureşti* (*Sile Dinicu*).

Faţa a II-a a discului, intitulată pe etichetă *Potpuriu de bighine,* cuprinde, printre altele, variaţiuni de o încântătoare şi rafinată melodicitate pe melodiile *Cântecul Deltei* (*Elly Roman*) şi *Drum bun* (*Gherase Dendrino*). De o impresionantă bogăţie melodică şi armonică, improvizaţia lui Iancy Körössy estompează mult prezenţa tobelor şi a basului acustic – din fericire!

[1] Există şi o variantă, deasemenea înregistrată pe disc, de cântăreţul Constantin Drăghici, al cărei pasaj instrumental a fost transformat de clarinetistul *Alexandru Imre* şi formaţia *Electrecord* într-un veritabil moment de jazz în stil clasic-swing

https://biblioteca-digitala.ro

Clasic şi modern pe scene europene

În ordinea cronologică a documentelor sonore cunoscute pînă în momentul de faţă, recitalul susţinut la Festivalul Internaţional *Jazz Jamboree* în 1961 este una dintre cele mai revelatoare mărturii în privinţa calităţilor muzicale ale lui Iancy Körössy. Opt momente înregistrate pe discul *Iancy*[1] *Körössy Trio and Quartet* (MUZA Polskie Nagrania) dezvăluiau publicului polonez o personalitate conturată puternic, un pianist de mare inventivitate şi strălucire tehnică, un autor de teme egal ca valoare cu cei mai importanţi jazzmen americani. Deşi, cum se precizează în titlul discului, Körössy a cântat în formulele de componenţă preferate (trio, cvartet), deşi îl avea ca tovarăş de scenă pe unul dintre cei mai buni contrabasişti europeni de jazz ai epocii, Roman Dylag – pianistul român a fost vedeta recitalului. Încă de la prima piesă, improvizaţia solo pe cunoscuta melodie lirică *All The Things You Are* (Jerome Kern), Körössy a lăsat publicului prezent în sala de concerte a filarmonicii din Varşovia o impresie-şoc. A reprodus de la început tema, dar în ritm liber, sporindu-i astfel frumuseţea. Ritmul *ad libitum* era un „ingredient" folosit cu succes de pianişti americani de dicţionar (Art Tatum, Oscar Peterson), dar Iancy Körössy l-a folosit ca formulă, să o numesc aşa, de adresare, de politeţe faţă de public, discursul spontan fiind alcătuit din idei, argumente, metafore şi elemente de retorică pianistică ce s-au rânduit într-o improvizaţie atractivă, interesantă, spectaculoasă. La prima audiţie, impresionează frumuseţea melodiei, diversitatea tipurilor de variaţiune, consistenţa armonică şi pregnanţa ritmică. Virtuozitatea instrumentală e subânţeleasă. Prezenţa celor patru elemente de bază ale unei creaţii muzicale, mai ales a unei creaţii spontane de factură jazz pe parcursul celor 8'15'' lasă şi azi, după mai bine de 52 de ani, impresia stabilă a unei opere de artă completă: bogată dar

[1] Prenumele lui Körössy este ortografiat în diverse texte şi pe coperţi de discuri în mai multe variante: Jancsi, Jancy, Iancsy, Iancy, Yancy, Yancey.

https://biblioteca-digitala.ro

atractivă, spumoasă ca invenţie melodică în stil jazz şi romantic european (melodia exprimându-se, uimitor, şi prin succesiunea blocurilor de acorduri!), solid susţinută ritmic cu un swing intens, tuşeul pianistic pendulând între forţă şi delicateţe. Totul aflat sub semnul echilibrului, al rafinamentului.

O introducere melodică sprinţară, enunţată la pian, pregăteşte tema de un autentic stil bop *Gypsy In My Soul*, a doua piesă ordonată pe disc. Însoţit de *Roman Dylag* şi *Adam Jedrzejowski* (baterie), Körössy a făcut deliciul publicului cu improvizaţia pe un suport ritmic alert, puternic swingat, improvizaţie pe parcursul căreia apare, ca o raritate în obişnuinţele sale de pianist, un citat - cunoscuta temă a Polonezei în la major de Frédéric Chopin, fără îndoială, un gest de reverenţă faţă de auditorii polonezi. Altă raritate este „întârzierea" în registrul acut şi supra-acut, insistenţă ce scapă (cum altfel la Körössy?) de pericolul monotoniei.

Deşi, pe parcursul convorbirilor pe care le-am avut în anii 2007-2008, a recunoscut valoarea înnoirilor aduse de Bill Evans în cântul pianistic modern de jazz, Iancy Körössy nu l-a menţionat ca pe o influenţă manifestă asupra modului său de a improviza. Totuşi, opulenţa disonanţelor, armoniile impresioniste îmbogăţind semnificativ cromiile invenţiilor spontane erau prea noi, prea atractive la începutul deceniului 1961-1970 pentru ca un pianist de jazz, oriunde s-ar fi aflat în lume, conectat la experimentele importante din Statele Unite, să nu le încerce. Introducerea *Suitei Souvenir*, al treilea moment al recitalului de la Varşovia, demonstrează că Iancy Körössy era deja marcat, în 1961, de maniera succesiunii acordurilor ce înlocuiau total invenţia pe orizontală, manieră fixată de Bill Evans pe disc cu câţiva ani în urmă. Ascultând emisiunile de jazz transmise de Radio Vocea Americii, înregistrându-le uneori pe bandă de magnetofon, transcriind apoi temele, aranjamentele şi improvizaţiile pe portative, este evident că pianistul român cunoştea discurile importante realizate de *Bill Evans* până la acea dată: *New Jazz Conceptions* (1956), *Everybody Digs Bill Evans* (1958), *Portrait in Jazz, Explorations* şi *Sunday at the Village Vanguard* (1959) . Mai ales părţile I şi a III-a ale suitei evidenţiază asemănările,

https://biblioteca-digitala.ro

dacă nu empatia cu stilul personal romantic-modernizat al lui Bill Evans şi cu trio-ul legendar *Bill Evans – Paul Motian – Scott LaFaro*. Acesta este singurul act muzical de o modernitate radicală pentru anul 1961, inclus în recitalul de la Varşovia.

Garay Mood a fost, în 1961, altă piesă importantă prin autenticitatea temei de *blues*, prin improvizaţia de o impresionantă imaginaţie armonico-melodică şi virtuozitate instrumentală ale lui Körössy. Ca în multe înregistrări ale sale, găsim şi aici forţă ritmică, densitate de idei melodice şi formule armonice, tuşeu contrastant. Este încă una dintre cele mai inspirate compoziţii ale pianistului român. Nici aceasta nu figurează în colecţiile de teme de jazz demne de a circula în lume.

Următoarele patru momente muzicale nu s-au mai plasat la nivelul performant atins în cele precedente şi, cum în jazz, interplay-ul (înţelegerea, potrivirea între instrumentiştii unei formaţii) este esenţial, apare evident că saxofonistul *Bernt Rosengren* nu i-a stimulat prea mult pe Körössy, Dylag şi Jedrzejowski. Oricum, prima parte a albumului cuprinde patru momente-etalon pentru autorul de teme şi improvizatorul Körössy, demne să figureze într-o antologie discografică ce i-ar fi dedicată. De altfel, înregistrările din 1961, re-editate în Polonia la Selles Records Ltd, au apărut din nou în 2002 la casa japoneză *Norma*.

Nu a fost singurul disc publicat în Japonia, cu succes de critică şi de top. Dar până la viitoarea piesă de rezistenţă în discografia mondială de jazz (ce avea să fie editată în 1969), trebuie menţionate albumele *Jazz Recital* (1961, Supraphon, Praga), *János Körössy – Dezsö (Ablakos) Lakatos – Hungarian Jazz History 4: It's Midnight* (1964, Qualiton, Budapesta). Aceste discuri luminează din nou calităţile ştiute ale pianistului Körössy: reproducerea perfectă a stilurilor *stride* (*Ain't Misbehavin'*, de Thomas Waller), *romantic -modernizat* (*Smoke Gets In Your Eyes*, de Jerome Kern), *post-bop*[1].

[1] Cele două piese la care mă refer sunt incluse pe discul înregistrat la Budapesta în 1964

https://biblioteca-digitala.ro

În urma audiţiei discurilor înregistrate în fosta Cehoslovacie şi în Ungaria, rămâne de observat absenţa oricărei aluzii, cât de mică, la folclorul muzical românesc, în condiţiile în care, de ani buni, în România, Körössy improviza şi scria aranjamente de mare calitate, insertând formule melodico-ritmice tradiţionale în discursul jazzistic de factură pur americană. Care este explicaţia? În primul rând, după cum indică şi titlul, *Hungarian Jazz History*, intenţia casei de discuri de la Budapesta a fost de a promova repertoriul american standard şi compoziţiile celor mai importanţi jazzmen locali ai momentului. În al doilea rând, cum am menţionat anterior, muzicienii de jazz din estul european al mijlocului de secol XX erau încă preocupaţi să-şi însuşească stilurile importante (şi cele de ultimă oră) americane, tradiţia propriei zone etno-culturale urmând să intre abia peste câţiva ani în atenţia lor (şi atunci, tot la „semnalul" Americii, lansat de grupul *Art Ensemble of Chicago*!). De altfel, primul disc sub nume propriu înregistrat de Körössy la Bucureşti în 1965 a respectat aceleaşi norme stilistice din epocă.

Primul disc important în România

Deschiderea *Seriei Jazz Electrecord* în 1966, a fost un eveniment mult aşteptat în România. Primul set de înregistrări i-a aparţinut lui Iancy Körössy pentru că era, de aproape 20 de ani, cel mai valoros, mai mediatizat muzician român de jazz. Caracteristică a fost ilustrarea calităţilor sale în cadrul tipului de formaţie ce îl mulţumea la superlativ: trio-ul. În iunie 1965, când înregistrările au fost realizate în studioul *Mihail Jora* al Societăţii Române de Radio, Körössy i-a avut ca parteneri pe *Johnny Răducanu*, cel mai melodic contrabasist român de jazz, ritmician subtil, şi *Bob Iosifescu*, baterist-acompania- tor de mare precizie, forţă şi fineţe ritmică. Repet, intenţia lui Körössy a fost să demonstreze încă odată, prin mijlocirea discului imprimat în România, că jazzmen-i de aici „vorbeau" la perfecţie „limba" jazz-ului american. Cu câteva luni în urmă, în martie 1965, celebrul Louis Armstrong cântase şi la Bucureşti, de doi ani jazzul ieşise la lumină cu nume şi act de identitate. Erau

https://biblioteca-digitala.ro

primele „clipe” de libertate, iar jazz-ul din România nu putea fi, ca voce şi expresie, la fel ca în ţările vecine, decât american.[1] De aceea, din opt momente muzicale, doar trei sunt compoziţii proprii, restul – improvizaţii pe teme standard. Totul, în limbaj jazzistic nord-american.[2]

Primul disc din *Seria jazz* poate fi ascultat acum doar în varianta pe cd. Am scris cuvântul „variantă”, pentru că în 2006, când a înfăptuit noua ediţie[3], Iancy Körössy a eliminat improvizaţia sa pe cunoscuta temă-standard *My Funny Valentine*. Intrigat de absenţa uneia dintre cele mai reuşite versiuni ale binecunoscutei melodii americane, beneficiară a atâtor interpretări instrumentale şi vocale de mare calitate, l-am întrebat pe muzician din ce motive a renunţat să o includă pe cd. Răspunsul a fost simplu, neaşteptat: *Nu mi-a mai plăcut. Când am înregistrat-o, eram nervos, soţia aştepta să nască, n-am fost în apele mele*.” I-am spus, în 2007, şi-i mai spun acum maestrului Körössy – cine ştie, poate mă aude: vă înţeleg opţiunea, dar *Valentine* nu încetează să-mi placă. Şi nu este doar părerea mea! Din fericire, înregistrarea poate fi ascultată pe alt cd[4] datorită lui *Johnny Răducanu*, care, tot în 2006, a inclus-o într-un album-selecţie cu ceea ce a considerat că au fost cele mai bune imprimări la care a participat.

Temele şi improvizaţiile din primul album *Electrecord* au fost urmate, în ediţia cd din 2006, de a doua versiune a piesei proprii *În grabă*[5]– moment de excepţională virtuozitate pianistică a autorului, neuitată *lecţie* de post-bop, de *Sorrow*

---

[1] Polonia făcea, din nou, opinie separată datorită pianistului Kryzsytof Komeda. Reprezentativ este discul *Astigmatic – The Music of Kryzsztof Komeda presented by Quintet*, POLISH JAZZ, MUZA Polskie Nagrania, XL 0298, înregistrat tot în 1965, cu numai 6 luni mai tîrziu. În unele teme este clară originea melodică din folclorul polonez

[2] *A Night in Tunisia* (Dizzy Gillespie), *My Funny Valentine* (Richard Rodgers), *Broadway* (Wood, McRay, Bird), *Body and Soul* (Green, Sour, Eyton, Heyman), *But Not For Me* (George şi Ira Gershwin)

[3] *Iancy Körössy – Great Jazz Piano*, EDC 739, 2006, Electrecord

[4] *Retrospectiva Jazz Johnny Răducanu, Jazz made in Romania*, EDC 716, 2006, Electrecord

[5] Societatea Română de Radio, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

(*Regret*), lăsată memoriei magnetice în 1969 la Wilingen, Germania, şi de cinci momente dintr-un recital american live cu formaţia binecunoscutului saxofonist *Zoot Sims*.

Alegând în 2006 documentele sonore pentru albumul *Great Jazz Piano*, Iancy Körössy nu a dorit să ofere doar imaginea muzicianului est-european ce şi-a însuşit în cel mai înalt grad, la modul virtuoz, limbajul jazzului american, ci şi datele conceptual-interpretative demne să definească identitatea zonei etno-culturale proprii. De aceea, după *Preludiul* de numai 1'07'', a ales ca prim moment muzical de sine stătător *Hora*[1], pe care ne amintim că am ascultat-o în înregistrarea din 1956'-57 de la sala Dalles, sub titlul *La horă*. [2]

Următorul moment convingător, spectaculos din acest unghi de vedere este piesa *Arde, arde.*[3] Dar performanţa absolută o constituie *Hora de la Viziru*, admirată în lume sub titlul *Identification*.[4] Această creaţie rămâne o piatră de hotar, aşezată de Körössy la timpul potrivit pentru a clarifica pe plan românesc (dar din afara ţării) concepţia stilistică *freejazz*, iar pe plan transfrontalier modul de a înţelege şi exprima maniera aflată în 1969 la primii paşi în lume: *etnojazz*.

De altfel, relaţia folclor românesc – jazz din anii româneşti ai lui Iancy Körössy, poate fi evidenţiată şi prin câteva înregistrări, astăzi necunoscute, realizate la Societatea Română de Radio în 1966. Lăsând la începutul înregistrării prima strofă din cântece cunoscute interpretate de Maria Tănase, el a ordonat în continuare propria temă- variaţiune, expusă de cântăreţele Margareta Pîslaru şi Puica Igiroşanu, apoi improvizaţiile instrumentale în manieră jazzistică.

---

[1] Versiune din concert, în duo de pian electric cu Ramona Horvath. Din păcate, discul nu oferă precizări despre data şi locul înregistrării.

[2] În capitolul concluziv, voi schiţa trăsăturile stilului etno-jazz cultivat de Iancy Körössy.

[3] Societatea română de Radio, 1967

[4] MPS (Most Perfect Sound) Records, 1969, Germania, Polydor K.K., Distributed by PolyGram, Made in Japan SN

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALURI

Non multa sed multum

Glosări târzii, pe marginea celei de-a 8-a ediţii a Festivalului Internaţional „MERIDIAN, Zilele SNR-SIMC” (4-8 Decembrie 2012)

Despina Petecel Theodoru

Fondat cu opt ani în urmă, la propunerea compozitorului şi muzicologului Adrian Iorgulescu (director artistic Sorin Lerescu – totodată

iniţiatorul unuia dintre cele mai consolidate, prestigioase şi longevive ansambluri de muzică contemporană, „Traiect”, ajuns anul acesta la cea de-a 30-a ediţie!) - Festivalul Internaţional MERIDIAN, „Puncte cardinale” constituie unul dintre pilonii principali de susţinere a componisticii zilelor noastre, încheind fiecare an într-o perfectă simetrie cu Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi (SIMN), desfăşurată anual în luna Mai.

Menit să promoveze muzica secolelor XX-XXI, aparţinând deopotrivă creatorilor din România şi din diferite colţuri ale lumii, „Merdian”-ul a reuşit şi de data aceasta să concentreze, în doar 5 zile, o multitudine de tendinţe şi „atitudini” estetice, semnificative pentru epoca pe care o traversăm, coagulând totodată elita interpreţilor autohtoni – singura participare străină fiind cea a Cvartetului „Mercury” din Marea Britanie.

Prima zi (4 Decembrie) a fost dedicată exclusiv compozitorilor români. Prin intermediul Ansamblului „devotioModerna” întemeiat şi condus, din 2005, de către Carmen Cârneci am re-ascultat *Sonata pentru clarinet*

https://biblioteca-digitala.ro

solo, „Pasărea măiastră”, scrisă de Tiberiu Olah în 1963 pentru virtuozitatea la fel de „măiastră” a lui Aurelian Octav Popa – o splendidă replică sonoră a „ideii de zbor”, în spirit autentic brâncuşian -, interpretată cu nerv şi aplomb de

către Cristian Mancaş; *Soma* – dans pentru flaut şi percuţie (1987/2012), de Carmen Cârneci – mai degrabă o incantaţie magică, sugerată la început de lentoarea glissando-urilor cu tentă modal-arhaică ale flautului. Treptat, odată cu silabisirea cuvântului *soma,* de către interpreţi (Ana Chifu şi Alexandru Sturzu), însoţită de fragmentarea, comprimarea, „agresarea” şi alternarea sonorităţilor celor două instrumente, ritmul se accelerează, apropiindu-se de semnificaţia dionisiac-ritualică a noţiunii de origine sanscrită, *soma* – „a strivi”, „a presa”, cu scopul extragerii *esenţei* dătătoare de viaţă şi chiar de...imortalitate. Carmen Cârneci ţinteşte înţelesurile simbolurilor sacre, preocupare sesizabilă până şi în alegerea titlului formaţiei, ce trimite înapoi, în timp, în secolul al XIV-lea, la practica religioasă *Devotio Moderna,* care presupunea interiorizarea maximă, favorabilă devoţiunii faţă de semeni; am re-ascultat, de asemenea, *Sonata pentru două piane* de Nicolae Brânduş (interpreţi de anvergură, Olga Podobinschi şi Mihai Măniceanu) – o partitură, a cărei modernitate poate părea surprinzătoare, dacă ţinem seama că a fost scrisă în 1963, când autorul mai era încă studentul lui Marţian Negrea la compoziţie! Deşi influenţele practicilor serial-dodecafonice, ca şi cele inspirate, de pildă, de tensiunile repetitiv-diabolice din muzica unui Şostakovici sau de incisivitatea ritmurilor „barabre” cultivate de Bartók sunt evidente, lucrarea lui Nicolae Brânduş are personalitate distinctă, are forţă şi o viziune constructivă de o complexitate aproape simfonică! Erupţiile acordice sunt echilibrate permanent de secvenţe cantabile, într-o alternare secvenţială impresionantă. În *In-con-secvenţe 2* pentru 4 instrumente (Ana Chifu - flaut, Cristian Mancaş - pian, Dan Cavassi – violoncel, Alexandru Sturzu – percuţie şi bandă), Fred Popovici apelează la tehnici de limbaj tipice creaţiei sale – eterofonia, armonicele naturale, unisonul, structurile modale -, ca şi la efectele transsonore generate de mediul elecronic, plăsmuind o ambianţă policromă, familiară, poate, unora dintre ascultători. Şi aceasta, întrucât compozitorul procesează sau „bruiază” alte opus-uri ale sale, precum *INtroducere*, *CONcertul de clarinet* şi *Secvenţe*, pe care le consideră „masă de manevră”, cu scopul de a le pune să se de-construiască reciproc, pentru ca, ulterior (2005/2006), să le re-construiască într-o „producţie” diferită, cu identitate multiplă şi o nouă corenţă. Am lăsat la sfârşit piesa Ivanei Stefanovič – *Poet on a boat*, pentru două piane (Olga Podobinschi şi Mihai Măniceanu), din ciclul inspirat de poveştile lui Hans Christian Andersen – ea fiind singura *primă audiţie* din programul formaţiei „devotioModerna”. Lucrarea

https://biblioteca-digitala.ro

compozitoarei de origine sârbă este de fapt o dublă transpunere/călătorie imaginară în Timp – pe de o parte, în timpul rememorat, în secolul al XIX-lea, de către scriitorul danez, pe de altă parte, din perspectiva propriului timp psihologic – întrucât Ivana Stefanovič a ales să meargă pe firul unora dintre călătoriile scriitorului danez, pe care „povestitorul" le notează şi le reuneşte, în 1842, în volumul intitulat *Bazarul unui poet*. Alternanţa contrapunctică dintre structurile acordice şi cele melodice, ca şi dintre ritmicitatea alertă, impulsivă, şi cea moderată, preluate alternativ de fiecare pian în parte alcătuiesc un „bazar" sonor insolit, ce jalonează o serie de categorii temporale - de la timpul măsurat, implacabil, la un altul, mai curgător, mai liber sau la unul ce pare deopotrivă infinit şi static. Toate consună – în prima secţiune - cu întorsături melodice, care amintesc nu o dată de torsadele orchestrale fluide din poemul simfonic *Vltava* de Smetana. În schimb, în secţiunea secundă, ambele piane se întrec în virtuozitate şi agresivitate, într-un iureş contrapunctic aproape anarhic, dereglând/defazând parcă regulile Timpului fizic!

Foto: Tiberiu Dinescu

Recent- înfiinţatul Ansamblu *SonoMania* (director artistic Diana Rotaru) a încheiat ziua de debut a Festivalului „Meridian" cu un program foarte variat stilistic şi geografic: 1. O combinaţie de *elemente contrapunctice* – unele lineare, de sorginte expresionistă, altele mai lirice ori sub formă de dialoguri în canon ritmic între clarinet şi violă (Mihai Pintenaru şi Tamara Dica) -, *polifempii* din care nu lipsesc inserturi de „rap repetitiv" sau formule de vals, într-o continuă devenire, de la tensionat la calmul colocvial, consonant, plin de farmec (*Viermi de măr II* de Dan Dediu). 2. „O abordare postmodernă a versurilor originale scrise de Lucian Blaga" – *Trei feţe, Madrigal, Sonata lunii* – şi, aş spune, originală ca alcătuire, unde, arpegierile pianului (Mihai Murariu), care le reiterează pe cele care anticipau, la clavecin, recitativul preclasic, întâlnesc caracterul modal-cromatic al liedurilor lui Jora, prin glasul sopranei Veronica Anuşca, şi unde *Sonata lunii* de Beethoven intersectează textul blagian rostit chiar de către pianist (*Trei lieduri pe versuri de Lucian*

https://biblioteca-digitala.ro

Blaga de Mihai Murariu). 3. O ipostaziere pluridisciplinară a noţiunii de *cadenţă,* ca element ordonator, axial, al elementelor şi evenimentelor vieţii - „spectacolul" iscat de vioara Ralucăi Stratulat - monologând visătoare sau extrovertită: dublat de proiecţia fotografiilor cu portrete umane, realizate de către Sabina Ulubeanu şi prelucrate „live video" de către inegalabilul Mihai Cucu, el a oscilat între certitudine şi iluzie, una absorbind-o pe cealaltă, în ritmuri onirice sau de o virtuozitate sfâşietoare (*Cadenza Lirică* de Sabina Ulubeanu). 4. Un *flash* energetic de acorduri şi arpegieri pianistice (Mihai Măniceanu, electrizant!), de contraste ritmico-timbrale, coloristice, într-un continuum sonor surprinzător, ca un crochiu schiţat dintr-o singură trăsătură de penel (*Étude pour piano* de Cristian Lolea). 5. O combinaţie „stranie, obsesivă, de o cantabilitate dureroasă" (cf. Doina Rotaru), cu texturi eterofonice, unisonuri şi repere algoritmice, într-o curgere melodioasă, de o simplitate arhetipală (*O King* de Luciano Berio). Pe acest fundal instrumental (flautista Ana Chifu, clarinetistul Mihai Pintenaru, violonista Raluca Stratulat, violoncelistul Eugen-Bogdan Popa, pianistul Mihai Murariu, sub bagheta dirijorului Lucian Beschiu) are loc geneza numelui King (Martin Luther King Jr.) din înlănţuirea succesivă a vocalelor şi consoanelor emise de către soprana Veronica Anuşca. 6. Un mozaic ritmic pointillist, cu reminiscenţe de joc popular, inserturi contrapunctice şi segmente consonante repartizate flautului, clarinetului, viorii şi violoncelului (*Greierele* de Sebastian Androne). 7. O lucrare foarte ingenioasă, atât în privinţa dinamicii construcţiei, cât şi a tehnicilor utilizate şi a interpretării a fost *Or*, de Mihai Măniceanu, pe versurile poetului Petru Solonaru: *23, Poem aprind!, Sui, Taci!, Mi-s, Or, Par*. Concepute sub vădite influenţe eminescian-barbiliene (Ion Barbu), versurile poetului Solonaru excelează prin ritmicitate, muzicalitate, accente, metrica precisă a împărţirii frazei poetice, ca şi prin cadenţele finale fără fisură ale fiecărei strofe, astfel încât acestea se pretează asocierii cu sunetul muzical, dar şi *scandării* specifice recitărilor de poezie din antichitatea greco-romană. „*Ce arhitect e vântul de foşnete ciudate, / semnând contur morganei pe-acolo unde bate! / Nu are şansa clipei să stea şi să respire. / Ci rătăceşte urmei, urmând o rătăcire*..." (*23*, vol. *Tetraion*). Pe astfel de versuri, Mihai Măniceanu a ţesut o suită de 6-7 secvenţe muzicale pentru soprană, flaut, clarinet, fagot (Maria Chifu), vioară, violă, violoncel, pian şi percuţie, adică pentru întregul ansambl SonoMania. Pe măsură ce fragmentele poetice se simplifică - de la forma de *sonet* (două catrene urmate de două terţine), ajungând la forme sintetice, de 3-4 versuri, comparabile cu *haikù*-urile - „*Or / unde / ne-ascunde / marele zor*?...", (*Or*, vol. *În*, care dă şi titlul unuia dintre volumele de poeme lansate în 2009) -, muzica îşi metamorfozează şi ea nuanţele, de la cele expresioniste ale vocii de soprană, la intonaţiile arhaice, cu inflexiuni orientale ale clarinetului şi fagotului, de la ritmuri sacadate, percusive, la altele, pizzicate etc. Ultimele secvenţe, cantabile, readuc în prim-plan, într-un unison general, dilemele eterne ale omenirii - mereu în suspensie totuşi, ca şi finalul piesei: „*Par / A fi. / De ce şi / a nu fi, dar*?..."(*Par*, vol. *În*). Atent la proporţia echilibrată a părţilor, Mihai Măniceanu mizează pe contraste expresive între voce şi instrumente, astfel încât, cele două entităţi să se pună reciproc în valoare. Prin această nouă partitură, Măniceanu s-a dezvăluit, nu doar ca un

https://biblioteca-digitala.ro

pianist inteligent, prodigios, inventiv, dar şi ca un compozitor cu reale şanse de a se impune în contextul creaţiei contemporane.

5 Decembrie a fost o zi plină de bucurie, emoţii şi speranţe pentru Ansamblul „Traiect", aflat în cel de-al treilea deceniu de existenţă şi, desigur, pentru fondatorul şi dirijorul său, compozitorul Sorin Lerescu. Aşa încât, mă voi referi mai întîi la concertul lor aniversar, chiar dacă a fost precedat de recitalul cu adevărat extraordinar susţinut de către clarinetistul Emil Vişenescu şi Ansamblul „Clarino", în Studioul de Operă şi Multimedia al Universităţii Naţionale de Muzică.

Născut în Decembrie 1982, din pasiunea, generozitatea, *responsabilitatea* compozitorului Sorin Lerescu faţă de actul componistic contemporan - din ţară şi de peste hotare -, Ansamblul „Traiect" a parcurs un drum ascendent, promovând cu ştiinţă, seriozitate, probitate şi talent diversitatea stilistică a creaţiilor ultimelor două secole, atât pe scenele de concert autohtone, cât şi pe acelea de pe alte meridiane ale lumii europene. Mereu alături de fondatorul şi dirijorul formaţiei, instrumentiştii Geanina Săveanu-Meragiu – vioară, Georgeta Radu – percuţie, Viorica Nagy – violoncel, Alexandru Hanganu – flaut, Răzvan Gachi – clarinet, Andrei Podlacha – pian, Tiberiu Cenuşer – trombon şi-au pus amprenta excelenţei pe fiecare dintre lucrările interpretate, fie în concerte, fie într-o serie de înregistrări radiofonice, de televiziune şi discografice – acestea din urmă pentru Casele Electrecord, Societatea Română de Radiodifuziune, Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România, INTERCONT MUSIC, MUZICA, METTIER Sound & Vision Ltd. din Marea Britanie, Editura Muzicală. Printre artiştii străini au fost bucuroşi, onoraţi să cânte în compania „Traiect"-ului s-au numărat flautistul francez Pierre Yves-Artaud, trombonistul britanic Barrie Webb, mezzosoprana Angelica Cathariou din Grecia, precum şi nume româneşti ca Martha Kessler, Steliana Calos, Pompei Hărăşteanu etc.

Înaintea concertului propriu-zis din 5 Decembrie am participat la lansarea unui nou CD, intitulat *TRAIECT plays Sorin Lerescu*.

https://biblioteca-digitala.ro

Discul conţine doar 5 lucrări *camerale* dedicate formaţiei, compuse în exclusivitate de către Sorin Lerescu, în intervalul 1991-2012: *Suono Tempo I, Eikona, Les jeux sont faits, Phonologos I şi Suono Tempo II* – cea din urmă cântată în p.a. în Octombrie 2012, la Ljubljana, tot de către „Traiect", dirijat de autor. Deşi lipsesc paginile simfonice sau vocal-simfonice, în cele 5 opus-uri camerale se regăsesc principalele direcţii estetice şi „modélele" structurilor de limbaj cu care operează în mod constant autorul, indiferent de genul în care se exprimă - instrumental, cameral, vocal, simfonic, de scenă, electro-acustic -, şi pe care Sorin Lerescu le-a expus în mai multe rânduri – ultima oară în volumul intitulat *În lumea muzicii contemporane*, apărut în 2011 la Editura Muzicală. Este vorba despre contraste între raporturi antinomice – *consonant-disonant*, *unu-multipli, sunet determinat-sunet nedeterminat*, *continuitate-discontinuitate* -, ca şi despre *ethosul modal* sau **„***juxtapunerea şi superpoziţia diferitelor module sonore."* De altfel, aceste caracteristici sunt precizate şi în unele dintre titluri: *Phonologos, Proporţii, Modalis, Suono Tempo* – spaţiul, timpul, echilibrul între contrarii, o anume psihologie, ca şi retorica înlănţuirii şi *devenirii* sunetelor constituind câteva dintre reperele gândirii componistice a lui Sorin Lerescu.

Ascultându-le, în succesiunea cronologică în care sunt prezentate, opus-urile incluse în acest CD ne dezvăluie însă o lume sonoră mult mai complexă şi mai bogată în semnificaţii: este o lume dominată de lirism şi cantabilitate, aspecte pe care Sorin le proiectează asupra „meandrelor existenţei în universul dramatic al lumii de azi" (cum însuşi mărturiseşte), dar, aş completa eu, o lume bântuită şi de *nelinştea,* adesea tensionată până la paroxism, generată de sondarea unui spaţiu-timp, care-şi sporeşte aria necunoaşterii cu fiecare clipă. De aici frecventele fracturi, structuri mozaicate, sau, cu o sintagmă care-i aparţine, „structuri prismatice", ale discursurilor sale sonore (cum este cazul, mai evident, în piesa *Les jeux sont faits* de pildă), şi tot de aici, acel balans perpetuu între aproape-departe, între prim-planuri şi perspective difuze, în care Sorin Lerescu obişnuieşte să-şi trimită pur şi simplu sunetele – grupate în configuraţii ritmico-melodico-timbrale –, pentru a le re-aduce, în clipa următoare, din acel viitor perspectival incert, în realitatrea imediată! Avem de-a face, deci, cu un joc interşanjabil între concret-imaginar, prezent-viitor, material-spiritual, realizat atât prin intermediul unor suprafeţe de *polifonie eterofonizată* sau de *eterofonie polifonizată*, cât şi prin introducerea unui element de morfologie, să spunem, componistică: mă refer la nelipsitele formule ritmice, asemenea unor *dantelării* sonore, *sinusoidale*, ca o *rumoare* cosmică îndepărtată... Pe lângă discontinuităţi şi secvenţe repetitiv-minimaliste, muzica lui Sorin Lerescu e construită, aşadar, din texturi luminoase, vaporoase şi, de asemenea, din superpoziţii armonico-melodice obţinute pe baza *rezonanţei naturale* a sunetelor – fapt ce-i conferă o anume transparenţă, *plasticitate cromatică* şi o *puritate arhetipală edenică*, aşa cum se întâmplă în piesele *Suono Tempo I*, *Eikona*, *Phonologos I*.

Un alt aspect asupra căruia vreau să atrag atenţia este importanţa atribuită trombonului: de la funcţia de *semnal bucolic*, în tandem cu inflexiunile timbrale ale clarinetului, ca în *Suono Tempo I*, la cel de *personaj* principal - mesager al unor timpuri primordiale, în asociere cu ritmurile

https://biblioteca-digitala.ro

primitiv-repetitive ale tobelor, ca în *Eikona* – şi, de la vocea distinctă, ca *element de contrast*, din *Les jeux sont faits* şi *Phonologos I*, la rolul de... „marker", ce evidenţiază o formulă destinală – ca în *Suono Tempo II* -, evocând formula beethoveniană şi confirmând totodată interesul compozitorului pentru tot ceea ce semnifică noţiunea de Destin în viaţa unui om şi a unui creator. Este vorba, despre un CD cu o muzică frumoasă, vie, cu o *dramaturgie* captivantă prin *imprevizibilitatea* devenirii discursului, scrisă de un compozitor prolific, cu „voce" distinctă în istoria muzicii româneşti din ultimele decenii ale secolului al XX-lea până azi.

Nu în ultimul rând se cuvin doar cuvinte de laudă atât Dnei Erika Nemescu - pentru procesarea profesionistă a înregistrărilor -, cât şi lui Costin Aslam pentru acurateţea designului coperţilor. Iar faptul că textul explicativ a fost tradus în limba engleză contribuie substanţial la receptarea şi înţelegerea muzicii şi de către specialiştii şi melomanii de peste hotare.

Revin acum la Concertul aniversar desfăşurat în Studioul de Operă şi Multimedia al Universităţii Naţionale de Muzică în 5 decembrie 2012.

Alcătuit exclusiv din prime audiţii, concertul a debutat cu piesa brazilianului Harry Crowl, *In Exilium Maneo* pentru ansamblu (*p.a.a.)* – o muzică bazată pe alternanţa *simultaneitate ritmico-timbrală – polistructuri contrapunctice şi armonice*. A urmat lucrarea Laurei Mânzat, *Noi amintiri*, pentru flaut, clarinet, vioară, violoncel şi pian (*p.a.a.)* – în fapt, o rememorare coerent închegată, cu accente ludice discrete, a câtorva dintre tehnicile componistice asimilate de-a lungul anilor: armonia contrastelor – în dialogul clarinet-vioară -, eterofonia cu tente luminos-onirice (efect al studiului cu Ulpiu Vlad?), configuraţii contrapunctice, inserturi de jazz, motive cu iz modal repetitiv. Demersul sonor a culminat cu *dialogul multiplu* între instrumentele pentru care a fost gândit. George Balint a fost reprezentat printr-o *p.a.a*., care a surprins atât prin concentrarea duratei, cât şi prin intensitatea dramatică a expresiei – *Fluctuaţii pe o linie de orizont*, pentru fagot şi ansamblu. Timbrul frust al fagotului – admirabil mînuit de către Maria Chifu – perturbă încă de la primele măsuri „linia de orizont" transparentă, vibratilă, menţinută de celelalte instrumente, stabilindu-şi „poziţia" - contrastantă faţă de aceasta -, cu oarecare brutalitate. În timp ce linia orizontului subzistă în zona liniştii desăvârşite, „fluctuaţiile" fagotului devin tot mai impulsive, dublate de propriile replici, venite mediul electronic, şi de cele ale trombonului *live* (Cătălin Bucerzan), reuşind să spargă densitatea ansamblului, cu timbrul intensificat la maximum. E ca şi când am asista la înfruntarea a două realităţi opùse – una virtuală, învăluită în mister, cealaltă concretă, palpabilă acţionând ostentativ asupra primei, cu disperarea de a nu-şi fi putut depăşi limitele cunoaşterii. Prin noua ei partitură – *Crickets* (*Greieri*), pentru ansamblu şi bandă *(p.a.a.)* - Elena Apostol pare să refacă/reinventeze semnificaţiile unui raport conceptual, care a făcut epocă în anii 1960-'70 ai secolului al XX-lea, instaurat şi teoretizat de către Octavian Nemescu şi împărtăşit apoi de nume precum Corneliu Dan Georgescu, Ştefan Niculescu, Doina Rotaru etc.: *natural-cultural*. Muzica se păstrează în sfera purităţii, sugerată de sunetele prelungi, în registrul acut, ale viorii, de intervenţiile filigranate ale percuţiei, ca şi de o serie de onomatopee imitând cântecul păsărilor, redate de mediul

https://biblioteca-digitala.ro

electronic. Deşi predominant, „naturalul" e...invadat totuşi de „cultura" sunetului procesat, sofisticat şi ireal, fascinant şi totuşi străin – căci artificial! -, cu toate că el nu mai poate fi deosebit de cel natural decât cu oarecare dificultate... „*The Road Not Taken"* (*Drumul neumblat*) – este titlul unuia dintre poemele poetului american Robert Frost (1874-1963), preluat şi folosit ca titlu al propriei creaţii de către Veronica Anghelescu – unul dintre cei mai talentaţi şi profunzi discipoli ai compozitorilor Sorin Lerescu şi Doina Rotaru. Atrasă de texte sau simboluri cu rezonanţe filosofice ori sacre, Veronica Anghelescu a ales, cred, poemul lui Frost, pentru caracterul lui dielmatic, existenţial - oedipian şi hamletian dacă vreţi: pe care dintre cele două drumuri, care se bifurcă, să-l aleg? A fi sau a nu fi pe drumul cel bun?! Aidoma gândurilor neliniştite care-l obsedează pe poet, acordurile instrumentelor descriu, la început, arcuri crispate, divergente. După tatonări atente ale ambelor drumuri, dubiile poetului se limpezesc, iar decizia convenabilă e sugerată şi de muzică în desenul traseelor eterofonice, în armonii şi linii cantabile, în momente de unison, cu aer de coral atingând, în final, deplina concordanţă timbrală. Întrucât fiecare drum are avantajele şi dezavantajele lui, poetul – şi, implicit compozitorul – alege să meargă pe *drumul neumblat încă* în acea dimineaţă.

Concertul aniversar s-a încheiat cu piesa *Sono tempo II* de Sorin Lerescu, la care m-am referit, mai sus, în prezentarea CD-ului – o altă manieră de abordare a intervenţiei destinului în vieţile noastre.

Spuneam că recitalul clarinetistului Emil Vişenescu a fost unul cu adevărat extraordinar! Gestul lui interpretativ plasticizează instrumentul, ca şi bagheta – tot el a fost şi dirijorul Ansamblului „Clarino" (Alexandru Abramovici – clarinet piccolo în mi bemol, Radu Greluş şi Ştefan Voinic – clarinet în si bemol, Ciprian Melente şi Robert Preduţ – clarinet alto în mi bemol, Constantin Urziceanu şi Mihai Rebac – clarinet contrabass în si bemol), modelând, sculptural, sunetele. În varianta pentru clarinet şi rezonator, lucrarea *Fum* de Doina Rotaru – destinată iniţial flautului - a căpătat un plus de consistenţă. Fluctuaţiile tremolate ale clarinetului (Emil Vişenescu), semănând când cu bocetul, când cu hăulitul, însoţite de replicile punctate ale rezonatorului au dat relief şi materialitate imaterialului, adică fumului, dispersat în spaţiu în spirale sonore ascensionale. *Clariviola* pentru clarinet şi violă de Livia Teodorescu Ciocânea i-a adus faţă-n faţă pe Emil Vişenescu şi Oana Spânu Vişenescu, într-un dialog axat pe o polifonie modală. Iniţial cu alura unui cântec de leagăn în canon, discursul se

https://biblioteca-digitala.ro

transformă treptat în doină lentă, unde timbrurile se apropie – uneori până la confundare - şi se despart, pentru a se individualiza imediat, secvenţele repetitive ale violei re-amintind de *Partitele pentru vioară solo* ale lui Bach. Răspunsul modal al clarinetului captează timbrul violei în unison, restabilind ethosul general al acestei muzici. Vladimir Scolnic *se joacă* din nou cu rezistenţa intensităţii sunetelor, dar şi cu rezistenţa raţionamentelor filosofico-ştiinţifice la percepţia auditoriului, în piesa *Incertitudini*, pentru clarinet-bas solo (*p.a.a.).* „*Incertitudinea? În fizica cuantică ea se referă, feră, la o va-ri-e-tate de ine-ga-lităţi matematice..."* – sunt cuvinte rostite la un moment dat de către Emil Vişenescu, în interstiţiile dintre sunetele plasate la distanţe mult peste octavă unul de altul, sau în timp ce le disipează în varii puncte ale registrelor. Rezonatorul îşi infiltrează ecourile printre cuvinte, dialogând cu sunetele *live* ale clarinetului-bas, ca două existenţe fantomatice paralele, din două universuri aflate la mii de ani-lumină, faţă de a căror realitate nu poţi avea decât ...*Incertitudini*! O altă creaţie destinată clarinetului solo a fost cea intitulată *Meander*, de Diana Rotaru. Aşa cum o arată şi titlul, piesa dă curs sinuozităţilor tipice oricărei meandre fluviale, dar şi sufleteşti. Fiecare *curbură* corespunde unei întorsături modal-melopeice, cu introvertiri/extrovertiri datorate multifonicelor, ale căror unduiri generează stări de jale, spleen, nostalgie, invocaţie magică – dată fiind şi accepţia antică a termenului, de *divinizare* a Zeului-fluviu Meandru, fiul lui Ocean şi al Zeiţei marine arhaice Thetys.

Întregul concert a stat sub semnul dualităţii real-virtual, fiecare univers sonor conducând în zone ambigue, derutante, misterioase. Prin piesa pentru saxofon şi voce procesată, *Warning* (*p.a.r.),* bănuiesc că Mihaela Vosganian avrut să ne *avertizeze*, cred, prin intermediul sunetelor saxofonului şi a vorbelor ei, multiplicate cu ajutorul procesorului, că *ar fi posibil* ca Universul cunoscut de noi să fie conceput pe baza unui cod matematic unic, cu infinite replici, în diferite alte spaţii-timp - unele dintre ele, cópii fidele ale celor de aici -, cópii a căror depistare/descifrare, ..."*only a mathematician, interesting...!"* (sunt singurele cuvinte rostite de către Mihaela Vosganian, pe care le-am reţinut!)*, „doar un matematician*", aşadar, ar putea-o face! (supoziţia îmi aparţine!). Programul s-a încheiat cu partitura Maiei Ciobanu, *Veni-va!,* pentru clarinet şi mediu electronic – pe care însă n-am reuşit s-o mai ascult, după cum, cu părere de rău, n-am reuşit să ajung nici la concertul din 6 Decembrie susţinut de *Ladislau Csendes şi invitaţii săi*, nici la cele din 7 Decembrie, de la Palatul Cantacuzino, al cuplului Bianca şi Remus Manoleanu (ora 18,00) şi de Cvartetul *Mercury* (ora 19,30). Am fost, în schimb, la concertul Ansamblului „Archaeus" (6 Decembrie, ora 19,30), precum şi la toate cele trei manifestări din ultima zi (8 Decembrie) a celei de-a 8-a ediţii a Festivalului Internaţional „Meridian".

Consecvent ideii de a privi actul componistic contemporan în devenirea lui istorică, prin acumulări, asimilări, re-considerări sau re-figurări ale canoanelor tradiţiei, aş spune că Liviu Dănceanu şi-a conceput programul formaţiei, pe care o conduce din 1985, când a luat fiinţă, după tiparul Suitei „Tablouri dintr-o expoziţie" de Musorgski, unde trecerea de la un tablou la altul se făcea printr-o *Plimbare*. Liviu Dănceanu a ales patru dintre miniaturile lui

https://biblioteca-digitala.ro

Michael Denhoff intitulate *Strophen, op. 107*, pentru a face trecerea de la *Sincronie II* de Ştefan Niculescu – o înlănţuire de politempii, supuse unui proces contrapunctic ritmico-timbral, ce acced, în final, la *unisonul sincronicităţii* perfecte -, la *Hanging vaults* (*Bolţi suspendate)* de Dana Probst – o muzică vibrantă, cu unisonuri transparente, peste care plutesc timbrurile penetrante ale unui oboi sau clarinet, dar şi formule ritmice precipitate ale ansamblului; de la *Legenda viselor* de Ulpiu Vlad – o plonjare în tărâmul extra-senzorial, ce favorizează apariţia viselor de diferite categorii şi forme de manifestare: secvenţial-repetitive, extinse şi îmbogăţite cu nuanţele translucide ale armonicelor naturale, interferate cu imagini aglomerate glissând dinspre subconştientul mereu imprevizibil sau întrerupte brusc de ecouri ofensive ale reminiscenţelor din realitatea stărilor de veghe (avalanşa ritmurilor eterogene, aksace, mai ales la compartimentul percuţiei), distorsionate de timbrul fagotului, cu intonaţii de bocet, de la noi şi de oriunde, de un tragism sfâşietor - semn că revenirea la realitatea concretă dintr-una virtuală poate produce adevărate crize de identitate; de la *visele* lui Ulpiu Vlad, aşadar, la *Karfreitag* (*Vinerea Mare*) de Paco Toledo – o re-lectură în cheie ludică, plină de umor şi ironie, în contrast cu semnificaţia sacră a sărbătorii Pascale.

Glissando-urile viorii şi violoncelului sugerau glissando-urile insinuante ale vocilor din melodrama lui Schönberg, *Pierrot lunaire* şi, abia spre sfârşit, gluma dă semne că s-ar transforma în seriozitate, prin introducerea unui moment cu caracter de imn, dar, pe cât de solemn, pe atât

https://biblioteca-digitala.ro

de...parodic! -, la *Viermi de măr VI* de Dan Dediu – o variantă a celorlalte cinci întruchipări ale viermilor, care-şi fac loc să iasă din interiorul mărului, prin mişcări şerpuite, abrupte, line sau incisive, cursive, sau, dimpotrivă, obstaculate de sunetul tunător al unei tobe sau de ritmuri eterogene pline de umorul specific creaţiilor lui Dan Dediu. Şi, pentru a nu rata ocazia de a apela la *citatele* dragi manierei sale de a compune, Dan Dediu pune punct celui de-al 6-lea experiment introducând printre ritmurile punctate un motiv cu vagi reflexe, poate din *Ofranda muzicală* a lui J.S.Bach?!

Despre interpretările de mare clasă, datorate membrilor Ansamblului „Archaeus" – Anca Vartolomei – violoncel, Rodica Dănceanu – pian, Dorin Gliga – oboi, Ion Nedelciu – clarinet, Şerban Novac – fagot, Sorin Rotaru – percuţie, Marius Lăcraru – vioară -, şi dirijorului Liviu Dănceanu, ce s-ar mai putea spune, în afară de elogii, care să evidenţieze creativitatea, seriozitatea şi minuţiozitatea cu care-şi însuşesc fiecare partitură, fiecare sunet, fiecare idee, punându-le în valoare cu implicare şi dăruire totale, necondiţionate.

Ultimele trei manifestări desfăşurate în incinta Universităţii Naţionale de Muzică au fost precedate de un inedit vernisaj al expoziţiei de fotografii, ce au surprins crîmpeie din natura înconjurătoare, în imagini poetice, delicate, contemplate de către dirijorul Cristian Oroşanu în călătoriile sale prin ţară şi peste hotare. Probabil dintr-o eroare de comunicare, vernisajul a beneficiat doar de prezenţa a... trei confraţi! Oricum arta fotografică a lui Cristian Oroşanu merită admirată, preţuită, încurajată.

Sâmbătă, 8 Decembrie, la ora 12, Sala „George Enescu" a Universităţii Naţionale de Muzică a fost gazda concertului susţinut de către membrii Ansamblului de percuţie „Game", condus de Alexandru Matei, gata să ne delecteze, nu doar cu spectacolul lor vizual şi auditiv, ci şi cu spectaculozitatea modului iniţiatic, aproape mistic, religios, cu care mînuiesc multitudinea instrumentelor din famila percuţiei. Programul a fost ales astfel încât să-i pună în valoare pe cei 4 magicieni – Sorin Rotaru, Alexandru Uţă, Alexandru Dan, Alexandru Matei – , dar să şi valorifice un număr cât mai divers de categorii instrumentale – de la cele metalice, la cele din lemn, piele, sticlă etc. Piesa lui Terry Riley, *IN C* (1964), pentru patru percuţionişti a deschis concertul în ritmuri minimaliste, obsesiv repetitive, în spiritul tehnicii de „clapping music", propriu creaţiei lui Steve Reich. Semi-aleatoare, construită din 53 de fraze, toate gravitând în jurul sunetului Do – lucrarea evoluează prin acumulări succesive de ritmuri, în variate formule şi configuraţii – după tiparul *Bolero*-ului de Ravel -, cu accente modificate continuu, purtând indicaţia expresă a autorului ca fiecare frază să fie repetată de cât mai multe ori posibil. Ingenioasa tehnică instaurată de Reich, preluată de Riley şi La Monte Young, printre alţii, generează o textură polifonă şi polimorfă, autorul apelând la succesiuni intervalice extrase din câteva game antice, edificate pe fundamentala Do, de la cea dorică, frigiană, mixolidiană, la cea ioniană. Efectul acestor variaţii de ritm, metrică, intensitate, constă într-o cromatică extrem de fin nuanţată, ale cărei halouri se pierd, în final, ca într-un neant. Odată cu lucrarea lui Anatol Vieru, *Mosaiques*, pentru trei percuţionişti, atmosfera s-a rarefiat, fiecare sunet - picurat şi translat de la un instrument la altul, aidoma unor pigmenţi multicolori, cu reverberaţii preluate de sonoritatea

https://biblioteca-digitala.ro

metalică a clopotelor -, instaurând acea simplitate genuină tipică opus-urilor lui Anatol Vieru. Un singur episod fracturează, efemer, acalmia – intervenţia sentenţioasă a tobei mari şi a talgerelor, care agită ritmurile, într-un acces delirant de ieşire din sine. Destul de curând însă totul revine la limpiditatea iniţială.

O lucrare captivantă prin exotismul şi colosala ei forţă expresivă extrase din permanenţa ceremonialelor ancestrale, dar şi datorită abilităţii compozitorului japonez de a le transfigura, şi, nu în ultimul rând, datorită felului magistral în care s-au transpus cei doi percuţionişti - Alexandru Matei şi Sorin Rotaru – în spiritul oriental, atât de greu accesibil unui european a fost *Interpenetrations 2*, de Joji Yuasa. Ca într-un adevărat turnir, cei doi şi-au încrucişat, *nu* armele, ci beţişoarele, lovindu-le unul de celălalt înainte de a începe oficierea propriu-zisă, precedată şi de strigătul specific luptătorilor de *judo*, dar şi principiului ritmic ce deschide o piesă din teatrul *kabuki*: interjecţia *Ha!* (a doua componentă a triadei *jo-ha-kyu*). Întreaga energie conţinută în acest strigăt primordial s-a revărsat în ritmurile frenetice ale tobelor mici, tom-tom-urilor, bongos-urilor, de o duritate insuportabilă uneori. Fiecare nouă etapă a „întrecerii" între cei doi percuţionişti era marcată de simbolismul aceluiaşi gest al lovirii încrucişate a beţişoarelor şi al aceleiaşi interjecţii. Grupurile instrumentelor de percuţie se schimbau şi ele în funcţie de stările induse de intensitatea energiilor dezlănţuite. De pildă, iureşul violent al tobelor cedează, la un moment dat, locul instrumentelor metalice – gonguri, clopote, clopoţei tubulari -, a căror sonoritate filigranată îmblânzeşte natura , dezvăluindu-i, ca într-o veritabilă stampă, frumuseţile ascunse în cântecul păsărilor, în coloritul delicat al florilor, în foşnetul discret al frunzelor... „Ieşirea din ascundere" a acestei întruchipări a *luminii* – ce anunţă desprinderea fiinţei din întunericul iraţionalului, pentru a se instala în „dimensiunea sacrului", cum ar spune Heidegger - produce stupoare, manifestată printr-un alt fel de strigăt decât cel al interjecţiei *Ha*!: aşa-numitul „cri de Lion", asemănător unui muget prelung, jalnic, obţinut prin frecarea circulară a băţului gumat la un capăt, pe suprafaţa timpanului. Este o ultimă zvâcnire a rudimentelor primitiv-ritualice, după care se instaurează primatul luminii, ca „sălaş obişnuit al omului..." (cf. unui gând al lui Heraclit). Splendidul concert al Ansamblului „Game" s-a încheiat cu lucrarea compozitorului şi percuţionistului german Siegfried Fink (1928-2006), intitulată amuzant sau, poate, întristător: *Até Logo* – interjecţie ambiguă, cu dublă semnificaţie, tradusă fie prin *La revedere Logo!* sau *Pe curând, Logo!* -

https://biblioteca-digitala.ro

logo cu sensul de „siglă", „emblemă", „simbol" -, fie prin *„iluzia"* pricinuită de *logo*-uri – dacă luăm în calcul faptul că, în mitologia greacă, *Ate* era denumirea *Zeiţei iluziei, orbirii* şi, în ultimă instanţă, a *distrugerii*. Varietatea ameţitoare, incontrolabilă, a semnelor, formelor şi culorilor acestor sigle pur comerciale, cu care suntem bombardaţi clipă de clipă şi, de ale căror efecte - *poluante* pentru spirit -, însuşi compozitorul trebuie să fi fost excedat, l-a inspirat în ilustrarea ei printr-o succesiune de formule ritmico-timbrale, efecte expresive dintre cele mai agresive, subliniate şi de sonoritatea metalică a percuţiei, din care nu a lipsit sunetul scrijelit, aşchiat, strident, al instrumentului de origine braziliană, *guiro*.

A fost un concert pe care l-am fi dorit interminabil! Până-ntr-atât, membrii săi au reuşit să trannsforme virtuozitatea în mijloc de transcendere a materialităţii instrumentelor, şi să privească fiecare demers componistic ca pe un pretext de perfecţionare neobosită a „exerciţiului intelectual" – simtagmă emblematică, în viziunea lui Alexandru Matei, pentru *menirea* ansamblului pe care-l conduce de 18 ani.

Tot în 8 Decembrie, la ora 18,00, şi tot în Sala „George Enescu" a Universităţii Naţionale de Muzică, un alt ansamblu remarcabil – întemeiat în 2003 de către compozitorul Dan Dediu, din aceeaşi dorinţă de a face cunoscute direcţiile muzicii contemporane româneşti şi universale, în ţară şi peste hotare - ne-a oferit un florilegiu de opus-uri semnate de autori din România, Israel, Franţa, Marea Britanie. Cu toate că au aparţinut unor zone geografice diferite, lucrările incluse în program au avut totuşi un numitor comun în privinţa atmosferei profund visătoare, spiritualizate. Au existat şi două excepţii: a) piesa de debut a lui Liviu Dănceanu, *Andamento*, pentru vioară, clarinet şi percuţie – o suită plină de farmec, alcătuită din formule ritmice de joc popular *în devenire*/*evoluţie* sau „în stilul", *à la mnière de*... – cum o spune şi titlul -, jocurilor din diferite zone ale ţării, combinate cu scurte motive doinite, nu fără o doză de umor, atunci când interpreţii, inclusiv dirijorul – Tiberiu Soare - şi-au schimbat „profilul", cântând fiecare la un alt instrument – violonista (Diana Moş), la ţambal, iar clarinetistul (Emil Vişenescu) şi dirijorul, la talgere, Sorin Rotaru păstrându-şi roul de...şaman! şi, b) lucrarea lui Dan Buciu, *Cristiane*,

https://biblioteca-digitala.ro

pentru vioară, flaut, oboi, trompetă, corn, fagot, clarinet, violoncel, violă, percuţie *(p.a.a.)* – o succeiune de ghirlande ritmice spiralate, ce şerpuiesc şi revin pe parcursul întregului demers componistic, ca tot atâtea începuturi, renaşteri ale forţelor energizante ale pământului şi cerului, într-un iureş ce pare de nestăvilit. Câtă plasticitate şi disponibilitate ludică în gestica dirijorului Tiberiu Soare, şi câtă virtuozitate aplicată, creatoare, în redarea instrumentiştilor formaţiei: flautistul Ion Bogdan Ştefănescu, clarinetistul Emil Vişenescu, oboistul Cosmin Sperneac, fagotistul Laurenţiu Darie, cornistul Sorin Lupaşcu, trompetistul Mihai Toth, violonista Diana Moş, violistul Marian Movileanu, violoncelistul Eugen Bogdan Popa, contrabasistul Dinu Petrache, pianista Verona Maier, percuţionistul Sorin Rotaru. Între aceste extreme s-a succedat piesele *After the fire*, pentru pian, vioară, flaut, violoncel, clarinet, de Doron Kaufmann (Israel) – o muzică „de stare", cu multiple ecouri onirice, transeatice, în traiectoriile pline de farmec şi poezie ale flautului, plutind imaterial, ca o iluzie sonoră; *Garganta del Diabolo*, pentru pian, vioară, violă, clarinet, clarinet-bas, violoncel şi percuţie de Ana Bondue (România/Franţa) – ilustrare a fascinaţiei produsă asupra compozitoarei de vestita „Cascadă a diavolului", situată la graniţa dintre Argentina şi Brazilia, în Parcul Naţional Iguazú. Mi s-a părut că Ana Bondue a pus accentul pe imaginile cu aspect de pânze transparente sau de aburi, ca nişte trene fantomatice - în care se transformă căderile masive de apă, odată îndepărtate de sursă - utilizând flageoletele, tremolo-urile, pedalele instrumentelor cu coarde, unisonul şi coloritul pastelat al mediului electronic, clopoţeii şi alte instrumente percusive delicate; *Reflexions de la Croix (p.a.a.)*, pentru pian, vioară, flaut, clarinet, violoncel şi percuţie, de Thomas Simaku (Albania/Marea Britanie) – o alcătuire la fel de diafan-visătoare, ca şi precedenta, cu formule modale bogat ornamentate în pasajele flautului, cu acorduri pianistice consonante, cu destinderi prelungite după crispările timbrale ale clarinetului-bas şi după câteva structuri mai rigide, geometrizate. Sugestiv pentru tema lucrării, inspirată de crucificarea christică, mi s-a părut momentul final, în care flautul emite sunete siflate, sugerând, probabil, expiaţia Celui răstignit pe cruce; a urmat, piesa lui Octavian Nemescu, AM UAT (titlu ce reproduce titlul *Cărţii Egiptene a Morţilor*, „fără nici o literă în minus"), pentru mediu electronic, pian, percuţie, contrabas şi voce de soprană (Veronica Anuşca). Gândită ca „muzică pentru trezire" şi meditaţie, lucrarea e construită dintr-un imens *adagio*, în nuanţe de *piano-pianissimo*, în care traseele ascendent/descendente din partitura sopranei, care intonează vocalele *a, e, i, o, u,* după principiul rezonanţei naturale – dar şi în spiritul „formulelor magice pentru ieşirea la lumină" a celui dispărut fizic, adevărate descântece sau incantaţii, din care este alcătuită *Cartea* - fac corp comun cu înlănţuirea intervalelor primare, de o puritate şi simplitate metafizice şi cu acordurile majore ale pianului – suport al fiecăreia dintre ascensiunile către „lumea de dincolo", „unice, non-repetabile". Doar căderile spiritului, înapoi, în materie, sunt subliniate de pasajele precipitate ale contrabasului. Invocaţiile sopranei, dublate de gesturi euritmice au darul de a re-echilibra disonanţele haotice, iscate de aşa-numita „spovedanie negativă". Inserturile bizantine din final încununează efortul spiritului de a-şi continua viaţa dincolo de trup, în lumina

https://biblioteca-digitala.ro

şi armonia imuabile ale Veşniciei. Este una dintre partiturile în care Octavian Nemescu atinge sublimarea materiei.

„Fără sfârşit" şi-a dorit Irinel Anghel să fie performance-ul cu care s-a încheiat cea de-a 8-a ediţie a „Meridian"-ului. Titlul oximoronic al spectacolului – *Ziua de la miezul nopţii, Colinde electronice de vară, pe plajă* -, ca şi Preludiul scenografic din sala Studioului de Operă şi Multimedia al Universităţii Naţionale de Muzică – delfini albaştri, gonflabili, unduindu-se în atmosferă, impasibili, dar discret ademenitori – au stabilit dintru'nceput cadrul fantasmatic, total neconvenţional, căruia eram invitaţi să ne ...conformăm, dacă doream să înţelegem ceea ce Irinel Anghel dorea să transmită prin chiar *motto*-ul spectacolului, extras din scrierile lui Camus: „*În plină iarnă am înţeles, în fine, că în lăuntrul meu sălăşluia o vară invincibilă*." A fost încă o modalitate prin care compozitoarea ne-a atras atenţia că a sosit momentul să ne câştigăm *libertatea interioară*, să ne „DETOX"-ifiem mintea şi sufletul de zgura contingentului, prin acceptarea accederii la jocul minţii şi al imaginaţiei. Spectacolul s-a înscris în „calendarul programuuli de cercetare post-doctorală MIDAS 2012-2013."

Foto: Sabina Ulubeanu

La un prim contact vizual-auditiv, spectacolul ar fi putut părea dezarticulat, prezentându-se ca fiind alcătuit din secvenţe disparate, constând din lucruri, imagini şi situaţii antinomice – deşi în perfectă concordanţă cu titlul.

Concert – show – ul ...autobiografic, subintitulat „totul despre mine" a debutat cu reclame pentru Crăciun, pe fondul unei muzici ritmate şi amplificate în manieră Vanghelis, în timp ce decorul de pe scenă indica „toiul" verii – umbrele, şezlonguri etc. - sau în timp ce Irinel îşi făcea apariţia de sub un pian, a cărui siluetă era proiectată mai întîi pe ecran (ideală, din nou, colaborarea cu Mihai Cucu pentru toate proiecţiile video). În ţinută de plajă, cu perucă şi accesorii orange, cu picioarele aşezate pe instrument, *à l'américaine* (!), protagonista a început să cânte o melodie de o puritate angelică, după care a intrat în conversaţie cu unul dintre cele două personaje de pe...plajă (Paul Dunca), într-o franceză păsărească, afectată, sfârşind prin a se juca, în trei, cu delfinii zburători, *mimând* totodată mişcări...statice (!), în ritmurile *Bolero*-ului de Ravel,

https://biblioteca-digitala.ro

înregistrate pe bandă! O altă secvenţă ne-a situat brusc într-un mediu muzical oarecum clasic, prin fragmente de muzică de cameră, *live*, compuse de Irinel Anghel în spiritul creaţiei camerale a unor Schönberg-Berg, dar utilizând tehnica eterofoniei. Momentul a fost pus în contrast cu melodia repetitivă, cântată chiar de ea, multiplicată de procesor şi suprapusă peste momentele quasi clasice. Decorul acesta atât de *compozit* a fost completat de intrarea pe scenă a violonistei Raluca Stratulat, într-o ţinută elegantă – o rochie lungă, vaporoasă, acoperită de o tunică de blană bine mulată pe talie -, ca o apariţie desprinsă din picturile lui Renoir sau Theodor Aman! Romanţa dulceagă pe care o cânta cu aer impasibil a făcut trecerea la o nouă scenă, în care Irinel Anghel îşi acoperea nonşalant trupul, cu o haină de blană, cu mişcări unduitoare, în ritm de jazz auzit de asemenea pe bandă. Următorul dans (Irinel Anghel împreună cu Paul Dunca), mai dinamic, pe acordurile unui cântec francez săltăreţ, ivit spontan, a premers momentului în care delfinii au fost eliberaţi complet – din sală şi din fosa instrumentiştilor – şi lăsaţi să plutească în aer, pe sunetele unei melodii – eliberată şi ea - de orice impuritate mentală sau exterioară, iradiind senină, luminoasă, surâzătoare... Tăcută, amfitrioana şi-a reluat locul sub pian, ca şi când ar fi reintrat în paginile poveştii pe care tocmai ne-o împărtăşise! Ca de obicei, Irinel Anghel a făcut uz de toate cunoştinţele sale muzicale, cu maximă virtuozitate şi ingeniozitate, de la respectarea convenţiilor tradiţiei, la devierea, distrugerea şi înlocuirea lor cu propriile reguli, de la mimetismul cu tentă voit ironică, persiflantă al unor stereotipuri – cotidiene şi chiar artistice -, la improvizaţia „bine controlată" şi la trecerea într-o multiculturalitate abil contextualizată. Sunt tentată să asociez noul său „show" – pe cât de şocant, pe atât de aşteptat de publicul dispus să experimenteze efectele fenomenului *crossover* din zilele noastre - cu ceea ce sofiştii secolelor V-IV î.Chr. numeau *antilogie* sau *raţiune dublă* şi care, aşa cum remarca Huizinga, în *Homo ludens,* „nu rezidă numai în valoarea ludică a acestei forme. Ea urmăreşte să exprime în mod pregnant eterna ambiguitate a judecăţii umane: *cutare lucru se poate spune aşa, dar şi altminteri*."

Aşa cum sugeram în titlu, actuala ediţie a „Meridian"-ului a reuşit să spună *mult în puţin*, iar meritul este al lui Sorin Lerescu şi, deopotrivă, al întregului colectiv de artişti-interpreţi, care au transformat fiecare zi, în tot atâtea prilejuri de bucurie.

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

Nicolae Bucur şi Constantin Catrina, *Tezaur de etnografie şi folclor în judeţele Covasna şi Harghita*

Editura Eurocarpatica, Sfântu Gheorghe, 2012

Constantin Secară

Într-o lume care şi-a pierdut parcă aşezarea, a vorbi şi a scrie astăzi despre comorile de spiritualitate românească, adânc îngropate în negura anilor, pare un lucru de neînţeles sau aflat chiar în răspăr cu mersul lumii. Astăzi, când se concep şi se desenează hărţi noi, când se fac şi se desfac alianţe, când strategii şi interese de multe ori străine de neamul şi voinţa poporului român sunt puse în slujba geopoliticii obscure, când timpul şi oamenii şi-au rătăcit liniştea, astăzi pare impropriu ca cineva să mai caute prin „lada de zestre" a spiritualităţii româneşti, să găsească, să desprăfuiască şi să aştearnă comorile aflate, cu discreţie şi bună rânduială, pe scoarţa timpului. Un tezaur adânc îngropat în colbul arhivelor, al bibliotecilor şi al muzeelor este scos acum la lumină prin străduania a doi pasionaţi oameni de cultură care s-au întâlnit pe tărâmul ştiinţelor etnologice puse în slujba relevării adevărului. Căci dacă, apăsaţi sub vremi, oamenii tac zgomotos, a sosit ceasul în care „pietrele" istoriei şi tradiţiei acestui neam strigă tăcut şi cuminte, fiecare din locul pe care i l-a hărăzit uitata neuitare.

Cei doi autori, Nicolae Bucur şi Constantin Catrina, ajunşi acum fiecare la frumoase vârste ale împlinirilor spirituale, au conceput acest proiect cultural cu mulţi ani în urmă, cu pasiune şi dăruire, calităţi cu totul **exemplare şi ieşite** din răbojul faptelor omeneşti comune. Dar, ce ar vrea să însemne acest „tezaur de etnografie şi folclor în judeţele Covasna şi Harghita"? În primul rând, îl putem socoti ca o mărturie trează a unei tradiţii adormite. Apoi, acest impozant volum reuneşte cele mai importante studii semnate de cei doi autori, privind folclorul literar şi muzical, cultura şi spiritualitatea şi, poate cel mai important lucru, mărturia existenţei şi vitalităţii românilor din spaţiile pe care le-au stăpânit în decursul istoriei lor bimilenare pe acest pământ. În fine, din perspectiva celor aplecaţi spre studiu, volumul cuprinde o impozantă *Bibliografie generală selectivă* care, ocupând exact jumătate din amploarea volumului, înmănunchează totalitatea scrierilor despre cultura tradiţională

https://biblioteca-digitala.ro

românească, indiferent de însemnătatea şi amploarea lor, fie că au fost cuprinse între paginile unor periodice locale, fie că pot fi găsite între filele, mai puţin consultate de publicul larg, ale antologiilor, monografiilor şi tipologiilor folclorice, literare şi muzicale. În fapt, numai această bibliografie însăşi ar fi putut sta la baza unui volum de sine stătător, prin care să fie relevată bogăţia de demult a spiritualităţii românilor trăitori în estul şi sud-estul Transilvaniei.

Beneficiari ai unor personalităţi creatoare puternice şi distincte, cei doi autori şi-au atribuit domeniile de competenţă în funcţie de preocupările şi cercetările proprii anterioare. A rezultat, astfel, o bogată, complexă şi complementară colecţie de studii, un important spaţiu spiritual, unde plurivalenţa şi diversitatea temelor se circumscriu în mod natural unei legitime unităţi a întregului.

Contribuţiile lui Nicoale Bucur (n. 16 august 1938 la Miercurea-Ciuc, semnatar al unor importante studii şi articole privind cultura tradiţională românească din judeţul Harghita) aduc importante punctări şi precizări asupra unor teme esenţiale privind folclorul românesc din cele două zone. Sunt avansate „Consideraţii pe marginea unor balade populare harghitene" (p. 29–37), cu marcarea principalelor teme epice şi cu trasarea unor elemente comparative referitoare la variante asemănătoare întâlnite în folclorul secuiesc, precum şi „Aspecte privind folclorul păstoresc din Harghita şi Voineşti-Covasna" (p. 39–53), dar şi „Imagini şi simboluri în folclorul păstoresc harghitean" (p. 79–93), ambele texte evidenţiind bogăţia de altădată a obiceiurilor genuine, care sunt păstrate în ultimii ani doar în parametrii reprezentărilor spectacular-festivaliere. Într-un alt registru, investigaţiile autorului merg de la căutarea simbolisticii apei şi puterilor ei generatoare (p. 95–110) până la semnalarea unor expresii literare privind elementele vegetale în folclorul românesc din zona Harghitei (p. 61–77). Studiile care privesc arta decorării ouălor (p. 111–129) şi „Creaţiile şi tradiţiile populare ale satului Făgeţel – Harghita" (p. 131–138) întregesc arealul analitic etalat de Nicolae Bucur.

Constantin Catrina (n. 6 noiembrie 1933 în satul Ţiu, jud. Dolj, muzicolog, etnomuzicolog şi bizantinolog de mare prestigiu în spaţiul cultural românesc) propune în acest volum nu mai puţin de 12 studii care surprind, în diferite grade ale aprofundării ştiinţifice şi istorice, unele dintre cele mai interesante arii tematice ale vieţii muzicale româneşti din sud-estul Transilvaniei. Investigarea diacronic-istorică a fenomenului muzical existent în decursul veacurilor trecute în această zonă reprezintă punctul de greutate al suitei de studii prin care autorul îşi propune relevarea bogatelor surse şi resurse (multe dintre ele, inedite) etalate cu această ocazie. În studii care expun fie ideile lui „George Bariţiu despre problemele creaţiei artistice în Transilvania sec. al XIX-lea" (p. 143–147), fie „Probleme de etnografie şi artă populară în dezbaterea revistei Transilvania" (p. 149–155), Constantin Catrina are darul de a sistematiza şi tezauriza informaţii diverse şi disparate existente în surse bibliografice şi arhivistice multiple. Reţin atenţia cele opt portrete şi profiluri de muzicieni, pe care autorul le surprinde cu maximă acurateţe şi acribie documentară: „Folcloriştii şi folclorul muzical din judeţul Covasna. Privire istorică" (p. 157–164), Dimitrie Cioflec (p. 165–168), I.G. Bibicescu (p.

https://biblioteca-digitala.ro

169–172), Andrei Bârseanu (p. 173–177), Alexandru Bogdan (p. 179–186), N.I. Dumitraşcu (p. 187–194), Horia Teculescu (195–202) şi Matei N. Jurebiţă (p. 203–207). Sunt studii substanţiale (în ciuda laconismului lor) şi deosebit de importante din perspectiva evidenţierii personalităţilor covăsnene care au contribuit la îmbogăţirea patrimoniului cultural românesc din sud-estul Transilvaniei. Ultimele două contribuţii prin care Constantin Catrina aduce un plus de valoare ştiinţifică acestui volum impresionează prin relevanţa şi calitatea studiilor de sinteză care cuprind „Însemnări pe marginea unor culegeri de folclor muzical din judeţul Covasna" (p. 209–214) şi „Consideraţii pe marginea unor obiceiuri şi creaţii poetico-muzicale păstoreşti din sud-estul Transilvaniei (Ţara Bârsei şi Covasna). Circulaţie şi stratificare" (p. 215–221).

Nu în cele din urmă, se cuvine a spune câteva cuvinte despre cea de-a doua secţiune relevantă a cărţii, concretizată în acel remarcabil demers bibliologic pe care l-am amintit deja. Departe de a fi doar o simplă acţiune de „înregistrare şi sistematizare a bunurilor culturii populare" (p. 225), inventarierea vastului material bibliografic (2080 poziţii!), care să reunească lista periodicelor (mai vechi şi mai recente) de circulaţie naţională sau locală cu cele mai prestigioase volume de etnografie şi folclor (cataloage, dicţionare, lexicoane, antologii, monografii, tipologii), cu integrarea muzeelor şi colecţiilor şi cu relevarea formelor şi modalităţilor de „valorificare a artei populare şi creaţiei artistice tradiţionale", se articulează ca un veritabil instrument de lucru de cea mai elevată calitate ştiinţifică. Un indice de nume şi unul de localităţi întregesc acest volum, conferindu-i rigoare şi credibilitate.

Mai presus de orice, această carte are însă meritul fundamental că reuşeşte să transcendă neajunsul de a vorbi despre trecut la timpul prezent. Cu alte cuvinte, să „rupă tăcerea" muzicii despre care se vorbeşte, dar care nu se mai aude. Muzica mută a doinelor, cântecelor şi jocurilor, tezaurizată în muţenia arhivelor de folclor şi în colecţiile de referinţă, va mai aştepta, cuminte, până ce va fi redescoperită şi readusă la cinstea cea dintâi la care a fost ridicată, cândva, de ţăranul român.

Notă: Volumul *Tezaur de etnografie şi folclor în judeţele Covasna şi Harghita* poate fi comandat la Librăria Gutenberg, Miercurea-Ciuc, str. Petofi Sandor, nr. 4, tel. 0266.316.798, sau Tg. Mureş, Piaţa Trandafirilor, nr. 56, tel. 0265.250.491.

https://biblioteca-digitala.ro